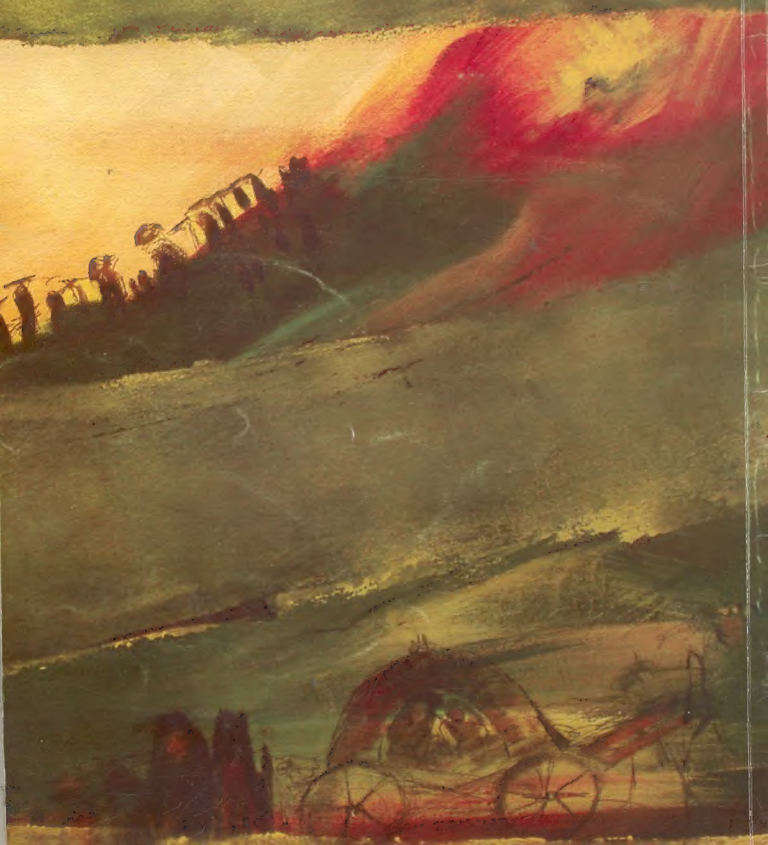


العدد الثالث والفلان بعد المائة

عقار

مجلة ثقافية شهرية



إهداء ٢٠٠٦

أمانة عمان الكبرى
المملكة الأردنية الهاشمية



المهرجانات الثقافية وهو اسم الأفراح وجوان فلسفة واحدة!!

لنطرح موضوعاً جديداً، ولكننا نعيد إلى الذاكرة ما قلناه في أعداد سابقة عبر هذا المنبر الثقافي، واتفق معنا حوله الكثيرون في الأوساط الثقافية الرسمية والشعبية، واقتصد بذلك المهرجانات الثقافية والفنية التي تتزامن وتتناغم جميعها مع مواسم الأفراح التي تنحصر إقامتها خلال شهرين أو ثلاثة أشهر من فصل الصيف كل عام وبعد ذلك يتم إغلاق ملف هذه النشاطات حتى العام الذي يليه.

قد نفهم الأسباب التي تنحصر فيها مواسم الأفراح في تلك الفترة الزمنية لأسباب مردها عطلة الصيف التي يجدها المغتربون الأجنبيون في الخارج الفرصة الوحيدة السانحة لهم لإقامة هذه الطقوس بين أهلهم وذويهم، لكن المسألة على الصعيد الأول تبدو مستهجنة، ولا مبرر لتكرارها كل عام، إذ ما معنى أن تقام مهرجانات جرش، والفحيص، وشبيب، والرمثا، والكرك خلال هذين الشهرين تحديداً، فإذا ما انتهى يتوقف الحراك الثقافي تماماً في طول البلاد وصرضها، وكان فصلي الربيع أو الشتاء - على سبيل المثال - لا يحتملان مثل هذه النشاطات أو أنهما غير مناسبين أو يضيقتان بمثل هذه النشاطات.

والمشكلة أن تكرار الظاهرة التي أشرنا إليها لا تتيح الفرصة لعشاق الفن أو المهتمين بالشأن الثقافي لمواكبة فعاليات تلك المهرجانات، وكان المسألة أضيق بمنافسة تجارية الهدف منها استقطاب مزيد من الزبائن لتحقيق أرباح مالية تستفيد منها هذه الجهة أكثر من غيرها!!!

ونسأل لماذا يتم التنسيق بين الجهات ذات العلاقات على صعيد توفير البنية التحتية من ماء وكهرباء واتصالات هاتفية، بغية التوفيق بين المهام التي تقوم بها هذه الجهات والحيولة دون تعارضها أو سوء استخدامها، وبالمقابل نقض الطرف عن إيجاد آلية للتنسيق بين المهتمين بإقامة مثل هذه النشاطات لكي تظل متواصلة على مدار العام من أجل تحقيق الأهداف المرجوة منها. في أقطار عربية تقام العشرات من المهرجانات الثقافية والفنية ولكنها تظل متواصلة على مدار العام لأنها تشكل استقطاباً سياحياً، مثلما تمثل انعكاساً حضارياً له أبعاده التي من شأنها تكريس حضور تلك الأقطار على خارطة الفعل الثقافي والفني والعرفي العالمي بصفتها تؤكد على هوية الأمة وقيادتها على هذا الصعيد. هذه ليست مهمة صعبة التحقيق، إذ لا تحتاج إلا لقرار من عدة أسطر تصدره الجهات ذات العلاقة بهذا الشأن ليصار إلى تعميمه وتطبيقه كل عام.

رشدي الشمر

عقود



56

الرواية
والشعر



جدانة مجلة
« شعر »

مفهوم الجميل في
الفكر الغربي والغربي



حوار مع الشاعر الجزائري
عبد الحميد شكيل



المحتويات

- | | | | |
|----|----------------------------------------------------|----|---------------------------------------------------------------|
| ١٩ | وراء الأقن (ووللريادة جوائزها أحياناً) عزمي خميس | ١ | الافتتاحية |
| ٥٠ | من مظاهر التجريب في رواية حركات (أبراهيم برغوثي) | ٢ | النهرس |
| ٥٥ | مساحة للتأمل (الشاعر) تاجر رنتيسي | ٤ | حوار مع الشاعر الجزائري عبد الحميد شكيل (عبد الرحمن تيرماسين) |
| ٥٦ | الرواية والشعر (عمر خليفة) | ١٣ | ناقذة (العرب وثقافة الخلافة) د. صلاح جراح |
| ٦١ | ادوار الخرافات ومقاطع من سيرة ذاتية (طراء الكبيسي) | ١٤ | مفهوم الجميل في الفكر العربي (د. أحمد حليبي) |
| ٦٤ | مسرح للتشديد الحر (احمد الخطيب) | ٢٣ | مجرد سؤال (شباب العرب) ليلي الأطرش |
| ٦٦ | ولادة (الولودي فروج) | ٢٤ | الكتابة وجماليات التخيل (أبراهيم الفولبيجي) |
| ٦٧ | روائع (الفرقة للمسئلة) د. مهدي بيبضين | ٣٠ | في الرواية النسوية (أبراهيم خليل) |
| ٦٨ | أول أمريكي يغزو بجائزة نوبل (عروان حمدان) | ٣٦ | جدانة جماعة مجلة شعر (أحسن مزور) |

تموز / ٢٠٠٦

AMMAN

رئيس التحرير المسؤؤل
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية
د. ابراهيم خليل
ليلى الاطرش
جريس سمراوى
يحيى القيسى
موفق ملكاوى

المراسلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤١٢٨٧١٠
هاتف ٤١٣٥٠٨٣

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الإبداع لدى المكتبة الوطنية
(٢٠٠٥/٥٨٣٣)

التصميم / الأغرافر والرسوم
كفاح هاضل آل شبيب

ملاحظة

نرسل الموضوعات مرفقة بالصور والاليفة عبر الايمل
مراجعة أن لا تكون للادة قد نشرت سابقاً. ولا تقبل المجلة اية مادة من اي
كتب ينضم انه ارسل مادة سبق نشرها.
لا نعالى النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر

92

اطـدارات



فـيـام
الشـهر

- ٧٢ توليف الرمز والسطورة (المصطفى جا)
- ٧٦ شهادات (عبد الرحيم علام)
- ٧٨ موسيقى النفس (محمد صابر عبيد)
- ٨١ نقوش (من يعيد الأثار المرسوفة) ملحق العدوان
- ٨٢ الجماليات المسرحية (عبد الحق ميفراني)
- ٨٦ قصة (ست البيت) مصطفى نصر
- ٨٨ فيلم الشمر (يحيى القيسى)
- ٩٢ إصماتات جديدة (د. أحمد النعماني)
- ٩٦ الأخيرة - منغلة مغومة (غازي لادبية)

بعيدا عن طقس العتمة.. وضبابية الرؤية، الكتابة بهذا المعنى تكون هي الحياة في تجلياتها المرفانية، وتحولاتها العقلانية، وديروها الحداثية، التي تطرح الكثير من الأسئلة الحارقة، والجارحة، في سياق المعطى العام، الذي يعزز مدمك الحياة، ويعطيها سمت التواصل، والتقاغم، والتواشج، والمئة الباذخة، تحقيقا لحق العيش، والتمتع بمباهج الحياة، وهنائها، ونعيمها.. الذي يدفعني إلى الكتابة، هو الذي يدفع الكائنات الوجودية لتحقيق كينونتها، وشرطها الحيائي والإنساني.. الكتابة من هنا تكون هي الوجود العيني المتحقق، والتواصل المبدع لتجميل قبح التشوهات الحاصلة في الذاكرة، والوجدان، وهي التوير المعرفي الزاهي لعمات البياض القابع في أوجار الذاكرة، وأوجاعها النازفة التي تهجس بالأخيلة، والتصورات، والأحلام في عالم متغير وقامع.. بالكتابة أحقق انطولوجية الذات والإبداع، وأشيد عوالم من الفئض، والبهجة، والفرح الغامر.. بالكتابة أتواصل، وأهفس في هسيس المرايا الحدية وهي تتماهى في طقس العتمة لمحاصرة المقت الصارخ، والزاحف نحو تدمير حدائق الثور في جنات الكتابة التي هي الحياة، يقول بئيس، من الدم تأتي القصيدة، وتأتي القصيدة من الموت، وما جاءت القصيدة من

الشاعر الجزائري عبد الحميد شكيل «عمان» الكتابة التي لا تسبغ في حياه الأنثى لا يعول عليها

داوره، عبد الرحمن ترماسيد *

عبد الحميد شكيل - (من مواليد ٢٢/٢/١٩٥٠ به القل) - علماً من اصلام «النتيرة» في الجزائر وراشدا من روادها بلا منازع. والوحيد الذي ظل دائم الإبداع والنش في لم تحد من عزمته سنوات الإرهاب والتقتيل والتخريب، وربما اختفى آخرون أو استهوتهم الماديات وما شكلها، أما هو فقد ظل دائم العطاء وفيما لنفسه ووطنه ولإبداعه وقرائه أيضا. فأصدر جملة من الدواوين في وقت كان الأدبي أو الكاتب إن قال كلمة يلتقي رصاصة في رأسه. من دواوينه: قصائد متفاوتة الخطورة، تحولات فاجمة، الماء بمقام الحبة، مراتب العشق، مقام سيوان، مرايا الماء «مقام بونة»، يقين المتاهة «مقام الشوق»، وآخر إصداراته، الحالات في عشق بونة ٢٠٠٦.



شكيل

على هامش المهرجان الدولي الفسائي الذي نظمته وزارة الثقافة في عاصمة الزينان بسكرة النخيل في شباط ٢٠٠٦ التقينا معه وكان هذا الحوار الذي دار على جملة من القضايا التي تخص عالم الكتابة والإبداع، والخرابة، وأنثروبولوجيا الجسد، وأسئلة الهوية، والحداثة، والتصوف، وأشياء أخرى. لعل هذا الحوار يكون بواية للقارئ العربي، للولوج إلى عالم المبدعين في الجزائر.

نص الحوار
♦ ما الذي يدفعك إلى الكتابة؟
- الذي يدفعني إلى الكتابة، هو الذي يدفعني إلى الحياة.. الكتابة هي محاولة جمالية لتسويق الحياة، والنهال بعيدا، وعميقا من أجل تحقيق المعنى، وتحفيز الدال الإستيمولوجي، وتوصيف اللحظة الأكثر إشراقا، في تحولات الإنسان، وحيوانه الضابجة بالكثير من الأخيلة، والمعاني، والأشياء التي تعطل جاهزية التواصل.. الكتابة هي كسطع معرفي للعفونة، والنداة والقهر، واقتناب مجيد من روح الإنسان، وأحلامه، وأمانيه، وسمعه الحثيث للعيش

مسكن الشاعر وخيمته، وفضاؤه الممتد على أكثر من صعيد، أو قل هي الفردة الأبقية التي تثبت كثيرا حتى تقتسم جمرها، ويقاوتها.. والشاعر منا يظل طول تاريخه الإبداعى، والحياتى يبحث عن القصيدة، القصيدة! لكن البحث يظل قائما، والرغبة ملحة للقبض على المنسرح، والأيق من القصيدة، سيكون السراب الأبدى الذي يقود إلى وطن القصيدة وأرضها مهمازا رامعا، وستكون مزودين بالرغبة والقول والبوح الجميل في ظل الموقفات الكثيرة التي قرمت الماني والأفكار، في سياق هذه الحالات الدابلة التي تحيط بنا من كل جانب، وتمننا من البوح والصراخ في أقاليم القصيدة التي ستفرجنا من ظلمات المتاع إلى شساعة اليقين، والمحبة والأمل السعيد.

❖ أي جرح فيك عمق التجربة الشعرية الإبداعية، جرح الوطن وهو تحت نير الاستعمار الفرنسي، أم جرحه وهو يئن تحت سياط ومبار الإيهاب، أم هناك جرح آخر؟

الزئيف لا نعلمه فتتسامى عنه؟

- التجربة الإبداعية عندي جاءت جراء الحفر القفاضي والمعربي الجاد والقاسي، عشت الكثير من الصعوبات، كان ذلك أثناء الثورة التحريرية الكبيرة (٥٤-٦٢) في جبال أولاد عطية وشماها، وبارايها، ومسالكها الصعبة والقاسية، حيث كانت أسرتي مطلوبة، ومطاردة من قبل السلطات الاستدمارية، كان لزاما علينا أن نظل في هروب دائم، ولك أن تتخيل الآلام والجراح التي تصاب بها النفس وهي مهددة في كيانها، وكينونتها.. كانت التجربة مدممة، وقاسية، ومضاعمة فقدت خلالها أخي الذي يلينني، عشنا التشرد، والفقر، والمطاردة، من هنا جاءت التجربة تطفن الجراح، والآلام والحرمان من المفردات التي تحيل إلى الحرمان، وقسوة الحياة وشطف الهومي، وقهره الناشب..

التحصيل الدراسي بدأ في سن الخامسة عشرة، كان مطلب العلم بعد الاستقلال مطليا حياتيا ووجوديا، كنا نذهب إلى الكتاب في ظروف قاسية ومؤلة، الفقر، والمسغبة، وقسوة الطبيعة، والجراح النفسية والمضوية التي خلفها الاستعمار الفرنسي نالت مني الكثير.. قال أحد الفلاسفة الفرنسيين ما مؤداه: «إذا كان الله قد خلق استدمارا أبيض من الاستدمار الفرنسي فإنه لم يخبرني به»

ما عمق التجربة الإبداعية أيضا هو الرغبة الواضحة والجادة في التحصيل والمعرفة، كنا



ضاغطا، فحّر الكثير من الجيوب التي كان تحت قشرتها يمور الكثير من الماء، والصراخ الإبداعى الذي ما زالت نسوغه تتجلى وتلمع كاشطة الكثير من الغبار، والتنع الذي ران على الأمكنة والقلوب التي أوجعتها تلك الضربات القاسية، التي آتت على ضفاف الجسد العربى الواهن! إن الحالة الرمادية الناتجة عن تلك الهزيمة لا تزال تروّش نصوصي إلى الآن..

القصيدة نذهب إليها أو تجيء إلينا ليست تلك المشكلة، المشكلة الحقّة كيف نبني هذه القصيدة؟ وكيف نؤثّر عمارتها ومعمارها؟ وكيف نجعل ما يحيط بها؟ وكيف نرقي بها إلى المراتب الإبداعية التي تجنبها حالات اليهود، والشحوب، والخواء، والعدمية ويؤس المعنى.. أنا أرى أن القصيدة هي

شاعر جزائري في التسعينيات من القرن الماضي كما جاءت رواية من الدم والموت، «كبحو الرجل القادم من الظلام، لإبراهيم سعدي، وببيت من جماعهم، لشهرزاد زافرق» - اعتقد أن القصيدة الجزائرية في تسعينيات القرن الماضي قد برزت من رماد الدم، ودم الرماد، إن إلقاء نظرة خاطفة على الدواوين والمقن الشعرية، التي كتبت في تلك الفترة، يعطيك الدليل القوي والقاطع على ما ذهبت إليه وأحيك على مجموعتي: «تحولات هاجمة الماء التي تومض بالكثير من مفردات الدم، والموت، لأنها كتبت في خضم تلك التحولات المأساوية التي كادت أن تعصف بالجزائر ومنجزاتها.. النص الشعري الجزائري منذ الثمانينيات يلهج بالكثير من ملامح الدم وسيمياء الموت والفساد، وأنت تعرف أن مفردات القصيدة الشعرية الجزائرية - قبل الاستقلال وبعدة - تمور بمثل هذه المفردات، والصيغ التي جاءت كفضاء متخطف، وهائم فرضته الظروف، وأفرزته الحالات.. الرواية الجزائرية فلباس على ذلك جاءت متأخرة في توصيف الدم والموت والرعب، القصيدة الجزائرية تقبض بهذه المعاني الكبيرة، لكن معضلة النشر والتوزيع القائمة، حالت دون وصول هذه القصيدة إلى القارئ والدارس على حد سواء.. أكرر القول بأن مجموعتي «تحولات هاجمة الماء» هي توصيف مرعب ودال على حالة الدمار والموت الذي عرفته الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، بل أزعج بأن القصيدة الجزائرية كانت تشير، وتحد من الزلزال الكبير الذي هز الأركان، وكاد البناء يتداعى ويسقط.. لأن النظرة النقدية القاسية، والصيغة المعاجزة لم يكن بمقدورها النفاذ إلى صميم الحالة، وتوسيعها، ووضع الباطل والحلول لتفادي تلك الحالة الدموية التي عصفت بالجميع الطيب، وكادت أن تذهب به إلى النجيم.

❖ من أين جاءت قصائدك، وكيف كان لقاءك عند أول قصيدة؟ هل راودتك أم راودتها؟ - أول لقاء لي بالقصيدة كان عام ٦٧ إثر النكسة التي هزت الوجدان العربي من الماء إلى الماء.. تلك النكسة الكروية حركت في كيانى مشاعر غريبة، وجعلتني أعيش حالة من التيه، والتوتر، والهيمان من هنا كان لغائي بالقصيدة في شكلها البسيط، اعني إخراج هموم الذات وأوجاعها في قالب شعري، بسيط ساذج وعفوي، لا يرقى إلى عنبات القصيدة الإبداعية المتكاملة، من هنا أقول: إن القصيدة كان لغائي بها محتدما،



**نذهب إلى القصيدة
أو تجيء إلينا ليست
المشكلة، المشكلة
الحقّة كيف نبني
القصيدة ونؤثّر
عمارتها ومعمارها**

حضوراً في النص كـ: النضري، الخليل بن أحمد، حازم القرطاجني، كاتب بسين، الطاهر جلاوت، حيدر حيدر، ذو النون الأضرقي، سان جون بيرس، وبالنظر لها بمنظار إيديولوجي نجدنا مختلفة الانتماء وموزعة على العصور، ما السر في هذا الحضور الذي يثير قلق القارئ أحياناً؟

– القارئ عندي مفردة حيادية في متن العملية الإبداعية. قلق القارئ، وحيرته، وتيهه حالة تخصص، ولست مطالباً بإحاطته بوجو من الطمأنينة والراحة والهدوء.. النص الإبداعي في مفهومه هو أرباك للقارئ وتحد له وامتحان حقيقي لمدى قدرته على التواصل، والفهم، والاستيعاب. أنا احترم القارئ المتجد والمهتم والذي يسعى لمقاربة النص، ومعالجة الإحاطة بجوانبه الفنية والإبداعية. القارئ العابر لأرض الإبداع وسماواته لا يعنيها أبداً، بل لا ألتفت إليه مطلقاً، لا أجاهل القارئ ولا ألتفتله بل أعمل على إرباكه وإدهاشه ولخصه يقيته البائسة، وجعله في حالة من الحيرة، والقلق، والمسألة، والبحث، والتكهن له قصد فك شفرات النص، وإضاعة عظمته.. الإبداع عندي، أو قل النص الإبداعي هو حالة منسجمة من المعرفة، والثقافة المشفوعة بالرقعية المنصرفة والصادرة على الإساءة والكشف العارف، بعيداً عن الطمأنينة البلاء واحة البال الجوفاء التي تقفل في القارئ لذة البحث، ومنعة التقصي المبهج.. حضور الشخصيات المبدعة والمعرفة في نصي هو حضور جمالي وإبداعي، يجعلني في تواصل معمرى وبجدي شفيف مع هذه الشخصيات التي هي علامات في حقولها، وإدبايها.. المبدع هو سائح بامتياز في عصور الثقافة والإبداع.. هذه الشخصيات تبهرنى بمعرفة، والصادقة، وإدبايها المثقفة، وحدايها، التي تتجاوز القول والسائد، وتذهب قصد التأسيس لقول جمالي ومعمرى ينأى عن المتعاليات النمطية المنسجمة، التي لا تقول ما يستحق الانتباه والذكر الحسن، الأيديولوجيات حالة عابرة.. لأن حبيب البقاء طويلاً في خيمة الأيديولوجيا.. لأن هناك إيديولوجيات كثيرة، والتعاضب معها صعب، بل هو مزرب من المستحيل.. أنا أخذ ما يقال، ولا أنظر إلى من يقول.. الشخصيات الآلفة عاشت في أصقاع، وبيئات، وإيديولوجيات، علاقت بها إدبايية، معجبة برويتها وحديثها، وتواصل المبدع مع حالات الإبداع وأشكاله صفة حميدة بل ومحيطة.. الأيديولوجيات لا تحقق الكتابة، ولا تمنح المبدع الفاضل تأثيراً للدخول إلى

بعد الاستقلال جيلاً متعطشاً للعلم، والمعرفة، بل أن تحرير النفس من الجهل والأمية كان مرادفاً لتحرير البلاد من الاستعمار الغاشم.. من هنا كان الاندفاع نحو تعميق التجربة، وتقويتها، وشحذ كل خصيصية تجعل القصيدة قادرة على الخروج من متاعها، وهي فريضة وبائضة، تشي بالإبداعية، والثقافية، والأدبية، وكل ما يحيل إلى التجاوز، والتخطي المبدع، الإحساس باليتم المنوي والفقدان الماطلي، والحرمان القاسي الذي صاحب الحياة، وعمق مجراها وحفر أخاديعها في الوجدان، كان له النصب الأوفر في مد التجربة بمقومات الحصانة، والثراء، والإشباع. أستطيع القول، إن العصامية، والتوكل على الذات كان المامل الأول والأساس في تعميق خطية الإبداع، ولا تزال هذه المقومات والمالامات تغرس في الدرب، وتذهب إلى الماطي والجهات التي تشع فيها التجربة وتلمع مختلفة ورأها الأشلاء، والكثير من سقط المتاع، والنثار الذي لا فائدة منه.. بالتأكيد هناك الكثير من الأشياء الكامنة تحت تربة الواقع جغرافيته، هي الأخرى ساعدت على تعميق وتوصيف المشهد الإبداعية، وتقوية نسجها، ومدها بزيت النار المقدسة.. ما مرت به الجزائر في العشرة السوداء، غشية الدم والدمع والأجترار كان له الأثر الواضح والمميز في سياق التجربة وتحولاتها.. ما عاشته الجزائر تجربة قاتلة وقاسية، بل هو امتحان شديد ومهول خرجت منه الجزائر قوية، ومشمعة وجذابة.. في دواخل الشاعر، وأوساره الكثير من الأشياء والصلالات التي تتسامى به، وتندفع في البحر العام للحياة، والتجربة الإبداعية مما يلامس القلب من عواطف حارة، ونبيلة، وما يلوح في المظال والمقل من الحياة، يجعله يمنح التجربة لونها الخاص وطقسها المميز.

الشاعر ذات متجدة، وذاكرة هاجسة بالكثير من المعاني والأفكار التي تظل في حالة من الغلغلا والتوتر، والبهمان الحالم لتحقيق الشرط الإبداعي وتعلم الطريق التبليل نحو مدن الحلم، والمحبة، والنشدان.. من هنا ترى أن ترسيخ التجربة وتعميقها شاركت فيه مختلف العوامل التي لا يتقبل كل شاعر ويعيها لضاعت منه جمرة الإبداع، وتبددت الرؤية في شهاب المطالب والريغائب التي لا تستمر على حال. الإبداعية وتقويتها حالة قصية، بل مطالها التخصص والمقاربة، بل هي حالة من التيه، والعشق، والتذكر النبيل الذي يجعل الحياة مسوقة، ومقبولة للتعاظم والعيش الجميل.



هناك شخصيات دالمة الحضور في إبداعنا، تكون في الغالب شتيات نصية تختلف نظراتك إما إهداء أو تقديم أو

المعنى الإنساني والمطلب الوجودي الذي خلق الإنسان من أجله.. «الجدانية الحيوية» هي مهاد نوصفي التي تسمى للذهاب نحو معنى الحياة، وتحقيق المعنى الذي يتبدى في مخيال الإنسان الباحث عن أصله ومصيره.. علينا أن نخرج من خطية إدانة الجسد في سرنا وعلائقنا، وأن نخرج من غبارها لنذهب في يقين تام نحو مراح الجسد، دون خجل أو مواربة..

❖ الماء، القمامات، كل دواوينك يتسرب منها الماء بل يتجحر إلى حد الفاجعة كديوان؛ «تحولات فاجعة الماء» الذي صدر قبل حادثة تسونامي، وديوان «مرايا الماء».. كما للمقامات مقام في دواوينك مثل: مقام سيوان، مقام بونة، مقام الحبية.. هأين نحن من هذه المقامات.. أهو مزج بين المقام كمفهوم صوفي أم كمقام إيقاعي في الفن أم لك تقول: إن الفن هو التصوف؟

❖ الماء عندي مرادف لمعنى الحياة، بل قل هو أصل الحياة ووجودها، بل هو الخلق، هو البداية والنهاية، خارج مطلق الماء وكونه لا حياة، ولا وجود.. أنا ولدت في بيئة مائية، البعد والنهر والساقية، البحر كان لي روح، ان تعم مسطقي في رحابة وأدي المروج، صوت الماء أقصد خريره كان هو الموسيقى التي تردد في الوسط الذي أعيش فيه، ثم أن الحديث عن الماء، هو حديث عن الحياة والموت وكل ما يرتبط بالوجود الإنساني المتحقق، الاحتفاء بالطبيعة ومفرداتها في إبداعنا يكاد يكون منعدا، أعني أنه غير مكرس بالقدر المطلوب، الجوائر كما تعرف— لوحة رباتية ساحرة، تحت علمك، أن تعرف من مفرداتها ما يزين نكسك الإبداعي، ويعمله قابلا للتحول والاستمرار. للماء

في المصطلح الصوفي، والميثولوجي والديني الكثير من المناهض، والتأويلات، ويحيل إلى معاني الخسب، والحياة.. نهائي في إبداعية الماء، محاولة جمالية لكتابة نص موشج بالزهو، والخيلاء، وفرح الطبيعة التي تحفل بمعنى الخلق، والجمال، والتمعة.. المقامات باعتبارها مدارج ومراتب ومعارج لنمو البهاء، والخطف والهيام.. في توظيف أنطولوجي، قصد التماسي والسحر، وإعلاء شأن المير عنده، وشحنه بسمياء الصيغ، والدلالات، أو قل هي مقامات النفس ومرايع الذاكرة، وهي تصاعد من غبتها، ومسحها لتجعد وجدها وجها لتجمل التشظيات الجارحة وتفتح اللغة ماءها ورواها لتهر وجدها الهاجس، في سياق تنامي هذا

❖ ما دمنا في حالة الاشتها، فانت تشتهي أن تفاجئ الفجر يتعري محتضنا وردة عاقشة، كاشفا الق الرؤيا في صيد قبلة مستعجلة ظامئة.. ما علاقة الكتابة بالجسد، وما هو دورها الأخير في تفنق الرؤيا؟ وهل الجسد رؤيا؟

❖ الكتابة خارج الجسد، ومفرداته هي صيغة منقوصة، ولا يمكنها أبدا أن تؤسس صياغتها الجمالية، والإبداعية.. الجسد معطى وكيان كتابي له خصوصياته، وأقانيه، وجغرافيته، ومناخه.. نحن نتعامل مع الجسد تعاملًا شائنا وقصيا، في ملمح الحضارة العربية الإسلامية يظهر الجسد مضيقا تتماهى لغته ومفرداته وتضمر سيميائته، الجسد هو اللغة الحية التي تسكن مفاصل التراث الإنساني كله.. كل الديانات والحضارات تعطي من شأن الجسد وأنطولوجيته، الشعر العربي قديمه وحديثه يحفل بالجسد ويتقنى به، لكن الذاكرة المقموعة والمأزومة تعمل بكثير من الاحترازية على قمع الجسد، والتضييق على طفولته الحاملة.. لا يمكن بناء أو ازدهار حضارة خارج كمونة الجسد ومطقسه.. الجسد هو رؤيا الإنسان الكبرى، هذه الرؤيا كثيرا ما نعمل على تعييبها لأسباب وتعلات

في هي حقيقتها غير صحيحة، بل هي قسعية، تسلطية.. ضد رغبة الإنسان وحياته.. الجسد في نوصفي هو مقول الوقت، وفاتحة الكتابة، ودرج المستقبل، ما يتم خارج الجسد وفي غيابه، يكون منقوصا من جيلة الحياة ومليعتها.. الاحتفاء بالجسد وكونه هو احتفاء بالحياة وأسسها الأخرى.. علينا أن نعيد للجسد حضارته ورويقته، وإشعاعه. الثقافة التي تستهدف الجسد ومكوناته هي ثقافة صقراء، ونشاز، لا يمكنها أن تحقق

مناطق الإبداع الحقيقي. قل لي ماذا تقرا أقول لك، ماذا، وكيف تبداع؟.. حادثة النفرى تنفوق بكثير الحداثات المعاصرة، التي اعتبرها وجهات نظر تمتع بتظيراتها، ومقولاتها من الإرث الإنساني خاصة الإسلامي، والصوفي منه بصفة ملحوظة، عندما أقرأ ابن عربي أشعر أنني ألق عوالم بديعة، خسلة، وقسية تفيض بالبهجة، والسعادة، والمرقان الذي لا حدود له.. إن قراءة الإبداعية الصوفية، وسبر أغوارها الإبداعية والفنانازية، والكشف عن حداثيتها البديعة سيجعلنا نعيد اكتشاف الذاتية العربية الإسلامية المبدعة في ممارجها المعاصرة، وتجلياتها الماجدة التي أبعدنا عن مسارها الغنية والبهجة، والتمعة.. إن الشخصيات الثقافية السابقة، أستطيع القول: إنها تشكل لي مظهرا ومظهرا جماليا قويا، يمكنني من إثراء العملية الإبداعية، وصياغة مفرداتها، وشحن ملافيظها بما يواكب التطور الحاصل في السلسلة الإبداعية، والتندية المعاصرة.

❖ بين فاجعة الماء، وتنميطات الصعد التراجم يتمزق صيد الحميد شكل لأنه يشتهي أن يشتهي لكنه ممنوع من الشهوة، والاشتها، ومن كل قول يفسر إسمار هذه الجبال؟

❖ الكتابة شهوة الذاكرة، وميسما الذي يفسر المسكوت عنه، ويؤسس للدرج الطويلة، والمسالك الوعرة التي تقودنا إلى مواطن الأمل، والعنانية، والإسعاد.. بين ما نريد، وبين ما يراد لنا ثمة مسافة فاصلة تمنعنا من الذهاب المبدع لتأسيس المدن التي نصب، والأماكن التي نرغب والمراي التي نود أن نرى من خلالها الأشياء في تحولاتها الأخرى.. لكننا حقا ممنوعون، ومحاصرون، ومستهدفون، ومستباحون.. لكن علينا أن لا نهادن ولا نترك الأسلحة، بل على الكاتب الحقيقي، أن يظل شاعرا قلته من أجل تكريس قيم: الخير والحبة، والتسامح، والسلام، لأن ما تحققة هذه القيم هو ما يجعل الحياة وما يجعلها متمسكة، وممكنة العيش.. في علاننا العربي نعيش الفاجعة، في الفكر والممارسة والوجدان.. إن الفن مشتقته هو ما ينقص هذه الأقليات المبدعة، التي تعيش واقعا المأزوم والمحاصر، وسنظل نرئو وننتقل إلى نواضئ النور حتى يتقطع الصعد، وتبدل نبتة الفاجعة، وفلك إسمار القول المشتهى، وتقني الطيور أغنية الوفاق والأمل المشتهى، ولعود النوارس المهاجرة إلى موائلها وشواطئها، وجزرها الأخرى المسكونة بالقطة والشريرين.



**الكتابة خارج الجسد
ومفرداته هي صيغة
منقوصة ولا يمكنها
أن تؤسس صياغتها
الجمالية والإبداعية**

الأيديولوجيا الحزبية في حقيقتها قيد معطل للإبداع، والإبداع طلق في وجه السديم، والإحياء، والموت..

هل تكتب النثرية لترضي نفسك أم لترضي تيار الحداثة؟ كيف ذلك؟

- الكتابة تحت الطلب محرفة حقيقة للإبداع والمبدع.. أكتب النثرية لأنها تمنحني الكثير من المتعة، وتجعلني في تواصل دائم، ومحاكاة متواشجة مع معطى الذات الذي أراه غريب كثيراً في نصوص الآخرين.. الكتابة في حقيقتها، وتحققها المنجز، هي تعبير عن الذات، وللذات وبالذات، وما سوى ذلك فهو محاولة لتوقيض مدامك الذات وجماليتها، على اعتبار أن الذات المعبّر عنها، هي الذات البالغة عن أفعها الإبداعي، وأنطولوجيتها البهجة، التي تمتع تحولاتها، وظلالها من غنى الذات وأصالتها الموثقة بنصب الخيال، وصفاء الذاكرة وصديقية الحس.. الحداثة تأتي من خلل التعامل المبدع مع النص، وشحنه بالطاقة الإيجابية، والتعبيرية القادرة على الشطح، والرسم، والإطالة البهية على ضفاف الحداثة.. كتابة « النثرية » لا تعني بالضرورة الانخراط المعلن في تيار الحداثة. النص الكبير، والمتميز هو ما يحمل حدائته تزييناته، ونبهاته، وسفراته، وبقايتها وأديته.. النص الكبير هو الذي تستدعيه الحداثة وتحفل به.. الحداثة ليست حقيقة مضمومة، أو متزها يدخله كل من يتوفر على تذكرة مدفوعة الثمن. الحداثة انخراط واع في العمل الإبداعي، وحفر عاشق في أقاليم اللغة ومحمولات الإبداع ومحوالاته، وصيغ متناغمة مع المفنير والثابت في كدح متميز، وعشق قاصم لا تتفرد عراه ولا تتبدد ذراه، ولا تخور قواه، ولا تبهت بناء.. كلما دقت

نذاه، توهج ألقه، وارتفع لهبه الباذخ..

هل خرجت من النثرية إلى الرواية؟

أنا مخلص لكتابة الشعر، والنباح في جنانه، وجحيمة. الذهاب إلى قتل الرواية وضروبيها، للحقيقة لم أفكر فيه أصلاً.. أنا أكتب الرواية من خلال النص الشعري.. الذي هو عبارة عن منارات، ومرجعيات، تتنازع في جهد مصروف للكشف عن أصولها ولأولائها، ومقولاتها.. التنقل بين أجناس الكتابة ومقولها، قد يعنر بالضحك الإبداعي وألقه..

هل جريت كتابة الشعر العمودي، وكيف كانت التجربة؟

- بدايتي الشعرية كانت عمودية، ولكنها لم تدم طويلاً، لأسباب نفسية، وثقافية.. الشعر صندي هو الشعر سواء كان عمودياً أو

الإبداعية الحقيقية تتأى عن التصنيف وتذهب عالياً المحاكاة والمحاكاة

والمفصل الحدائي الذي شمل العلوم والفنون والآداب.. النثرية -الحقة- هي التي تصنع فرحها، وألهاها، وامتيازها الآخر.. يتحقق ذلك من خلال الحدق الإبداعي، والتمعية الثقافية، واللب التراثي.. إن النثرية في مفهومها العام تعمل ضد الخواء، وتقاوم العممية الإبداعية التي تعني الركوب الفالغ إلى مناطق المهادنة، والسلم البائس.. أزعج أن هذه الأعمدة، والمركبات هي التي تمنح لأي عمل إبداعي زكائمه ومصائره ورواه التي تجعله في متأى من القمص، والبؤس، والموت الأكيد..

النثرية مرتبطة بالأيديولوجيا والأيديولوجيا صالت بصوت الإحصاد السوفيياتي، ما رأيك؟

- الأيديولوجيا لا تموت، ولكنها تأخذ أشكالاً وأحوالاً مغايرة تبعاً للمتغيرات، والمساترات والأوضاع والهيمنة.. عدم الكتابة تحت سقف الأيديولوجيا هي أيديولوجيا أخرى، تتخلق مقوماتها، وشروطها الآني والمستقبلي.. الكتابة التي ترتبط بالأيديولوجيا وسندتها، لا تقاوم منطق التاريخ، ومقول الحياة.. النثرية هي أيديولوجيا ملتزمة بشروطها وشروطها، ومنخرطة في الشأن الإبداعي، دون الوقوع الباهت في شبكات الأيديولوجيات المسماة.. النثرية هي التي تحقق أيديولوجيتها، وتدعو لها في ظل العالم من الرؤى والأفكار والتوجهات والمفغرات الحاذقة.. المبدع الحقيقي هو باعث أيديولوجيته، ومنظرتها الأولى. كل الكتابات الإنسانية الخالدة ما كانت متواشجة ولصيقة بأهم الذاتي والعلم دون أن تقع في وهم الأيديولوجيا وتراثها، لأن

الحقائق، وتلك البهيسة التي تشترق مفردات الحياة، وتجعلها أكثر إيلاها وإيقالا، وقسوة التصوف -صندي- صيغة بلاغية وإبداعية غير متناهية، تجر في الإحساس السامي بالحب، وتجعلني أتماهى في معراج الجبال، موحداً ومتوحداً، وناسياً كل شيء سوى الذات الإلهية المقدسة، وما أسبقته علينا من حياة نعية، ومتع لا تتلها.. في التصوف شعرية وروفاً حدسية، استشرافية بهية، باذخة، إلهامية، كلما اقتربت منها خلعتي أطير فوق قمم الجبال، وأصبح في المهاوي وأشدّ نشيد الأبدية الخالد، فيتم السمو، وأشعر بالذلة، والمتمعة واللذاعة..

نعود إلى النثرية.. أنت تكتب شعراً ما هو خليقي ولا هو تعليلي، أي أنك تكتب ما يسمى بشعر «النثرية»، على أي سند تقوم النثرية عندك؟ أي ما هي أعمدها التي تهبها صفة الشعر؟ دعنا من الوزن والتوازنات الصوتية؟

- الإبداعية الحقيقية تتأى عن التصنيف، وتذهب عالياً في المحاكاة، والمحاكاة والحفر والاستكشاف، وأحداث الهزات التي تتجبر احتقان اللحظة الإبداعية، ساعة دنوها تفرج عن سهاقات المعنى الذي وضع لها كيماً تركب الفاعلية الإبداعية، وتفرخ لمهب الهاب، وشواطئها العالي.. «النثرية» - كما أسميتها - تقوم على زخم المفردة وثقافتها، وتراثها الحافل، أعني أن هذه «النثرية» - تتضرط في شروطها الإبداعية والقروية دون أن تكون محكومة أو منضوية تحت سلطة الفرمانات الكتابية التي تكتظ بالحرمانات التي تقصي الإبداع، وتعطل حرية الكتابة والفكر..

النثرية - من هنا هي اشتغال جمالي منجز على جسد المفردة وتراثها وقمصها توصيفا وتليفاً، وتكتفيا للسلطة الشعرية الهابة من وتلقط اللع الذي يهيج من الأماكن والأشياء الأكثر إيلاها وحفا في النفس وأشجانها.. الكتابة على شروط الماضي، ومسهرتها شيء لا أحده، لأن ذلك يتنازع مع حركة الشرط الإنساني وتطور الذاكرة الإبداعية التي من الصعب وضعها في أقباس لغوية، وأيديولوجية حاذقة.. النثرية الناجحة هي التي تشيد أعمدها، ومقوماتها، أي أنها تنهض من رمادها، وهي لامة، ومشعة، وحوية، ومفتلة لأنها تتوفر على رمادية المنجز الإبداعي في سياق التحول الثقافي،



يقين المناهضة

مكون وطني مهم يقيني ولا يهمني...
 * في ديوانك، تحولات هاجمة للماء جمعت
 بين الضرّفكوفوني، والشبوبي، والغربي
 والعربي، والأمازيغي، والعربي، هل نفهم أنها
 دعوة للسلم، والسلام، والمحبة، والتواصل
 بين الثقافات والحضارات، والأديان والحوار؟
 كيف ذلك؟

- تحولات هاجمة الماء يعمل عنوانا فرعيا هو
 « مقام المحبة » بما تحيل إليه هذه الصيغة
 في تحولاتها، وإنزياحاتها.. الكتابة الشعرية
 -عندي- هي دعوة للمحبة، والسلام، والخير،
 لا أعتقد أن هناك شاعرا حقيقيا أصيلا
 يدعو من خلال شعره إلى الكراهية والحقد
 والظلم اللهم إلا إذا كان مريضا - ومن
 هنا، فإني لذلك جمعت بين هذه الأقليات
 المبدعة لأحقق المحبة، وأدعو لها، بعيدا عن
 الصراعات، والحروب، والطاحن الذي يؤدي
 إلى تدمير الحضارة الإنسانية التي علينا
 جميعا أن نسمم في بنائها وتقوية أسسها..
 في تحولات هاجمة الماء «مقام المحبة»
 حوار مسبق بين هذه الأطراف، والتيارات،
 والثقافات، والتوجهات، لإنجاز التقارب بين
 المختلف وصولا إلى المؤلف، تحقيقا للسلم
 والمصالحة، والمحبة التي علينا جميعا أن
 نتحارب في سمواتها، إذا أردنا أن نواصل
 الحياة، والعيش معا.. مسلمين مقولة: العالم
 يسنا جميعا، علينا العمل المشترك لتقوية
 الشر، وفهر الكراهية، التي هي نبتة سوء، لا
 تثمر سوى الزقوم والفلسين.

* دعاء المشرقية في الجزائر يصون أنهم
 حماة العربية وانصارها في حين أنهم لم
 يقدموا للمبدع باللغة العربية - شاعرا، أو
 قاصا أو روائيا - أي شيء. ويدعون أن النص
 الجزائري بعيد كل البعد عن الإبداع، بينما
 نجد كتاب النشيرة في الجزائر كادريس بوبقية
 وشكيل لا يقلون شأنا عن إخوانهم في العالم
 العربي، ونفس الشيء نقوله عن الشعراء
 (الذين يكتبون القصيدة الجديدة ك: عبد
 الله العشي، وعثمان لوصيف، وأحمد عبد
 الكريم، وعاهور فني والأخضر طويس. لهم
 تجارب ناجحة كما للروائيين الجزائريين
 أعمال بلغت العالمية.. ما تملقك؟

- المثقون باللغة العربية في الجزائر -في
 غالبيتهم- معادون للنص الإبداعي الجزائري،
 سواء كان شعرا أو قصة، أو رواية.. الأسماء
 التي ذكرتها فعلا لها حضورها الدائم،
 وتبهرها الموسوف، وسبقها المورف.. لكن
 التمييز حاصل، ومتحقق على أرض الواقع.
 الكثير من الذين يتعاملون النقد، يعزفون

غهره، وجدت منطلق من خلال النشرة التي
 وفرت لي المناخ الذي حفزني على التحليل
 بعيدا، وإن كانت الرحلة متعبة وقاسية..
 الشعر في مقولتي لا تحكمه الأوامر، ولا
 تنقيده النظريات -على الأقل كما أرى- ومن
 هنا فإني أزور جميع الأماكن، وأبذل في كل
 المطارات.. الحالة الشعرية هي ما تجعلني
 انخرط في الأجواء الممتدة..

* تحضر الطبيعة بكل ما فيها من بحر
 وضغطان وأمواج ورياح وغابات وأشجار وفلوات
 في شعرك وتغيب الأسطورة.. ألا تتعجب؟
 - الطبيعة وعناصرها، بل قل ومفرداتها،
 حاضرة بل ومتجلية في كل النصوص التي
 كتبها. هذه المفردات والعناصر والعلامات
 تمنحني الكثير من الفنى، والتشويق، والزخم
 الذي يبطي للنص محفزات الألق والحبوب.
 ويعطيه دفقا من التشويق، والرواء.. أنا أعمل
 على أسطرة المكان والأشياء، لماذا دائما
 نذهب إلى الأسطورة العامة، ما دام هناك
 البديل الجمالي والأسطوري الخاص الذي
 يعوض ذلك، بل يتفوق عليه في الكثير من
 المرات خاصة إذا أحسن التعامل مع ما نغير
 عنه.. الأسطورة والتشويق هو واقعا الحزين
 والمأساوي الذي هو أماننا لكننا نغفل عنه،
 ونذهب إلى غابات ومزارع الآخرين، وفي
 حقولنا وأرضنا ما يكفي من الهواء، والماء
 والقرنفل والحيارة.. ألا تتعجب؟

* الأنا وصراع الذات وتظهر الآخر ومحوه
 قضية شائكة بالنسبة للمعربين في الجزائر،
 فحسد المسامة موقفهم سلبي في نظري
 بالنسبة للهوية وخاصة الأمازيغية، وكاني
 بهم لا يقرأون التاريخ ولا يعرفون أن الدولة
 الحمادية هي دولة أمازيغية إسلامية كانت
 تحكم أرض الجزائر ومن عليها.. ما قولك؟

- ضلنا هذه القضايا، وما يفرغ عنها بلقي
 بطلاله وأطباعه على الكثير من المواقف
 والرؤى التي أزعج أنها تحتاج إلى نقاش واسع
 وشامل ومتزن، ومقلاني، المعربون تغيير لا
 استسيغ كثيرا لأنه يحمل في طياته نيات
 غير حسنة، أفضل استعمال لفظ المثقف
 الجزائري الذي يبر باللغة العربية.. المغرب،
 والفرنس صيغة غير بريئة أطلقتها بعض
 الدوائر المشبوهة لخلق صراعات ومهمة
 بين الجزائريين. هذه الطروحات والنزوعات
 غير مكرسة في تونس والمغرب التي مرت
 بطورف متشابهة، أو هل في غير متجزئة
 بالحدة، والأشراسة التي عليها بالجزائر.
 الهوية الجزائرية في عمومها، مستهدفة
 والكثير يسمى لتشويهها، والتشكيك فيها، بل



المثقفون باللغة
 العربية في الجزائر
 في غالبيتهم معادون
 للنص الإبداعي
 الجزائري سواء كان
 شعرا أو قصة أو رواية

المحاصر بكل هذه الفطامات، والتشوهات، والخيالات التي تظهر وهج الروح، وتسلل رؤى الذاكرة، وهي تبعث من قرحها، وخلصها، وشوقها الجارف، الباحث عن الأماكن المألوفة والجميلة، والقريبة من مواطن الأمل، والمحبة، والجلال.. الكتابة عن الأثنى وللأثنى هي ترطيب ناعم لجفاف الحياة وييسرها القائل، في مهوى الأزمة الجارحة، والمؤذية.. أكتب عن الأثنى فأنا إذن أكتب عن الحياة.. هي كوجيتو الوجود والعدم، ولا هناك من ذلك أبدا، وهل لنا سوى الفناء، والإنشاد في متسع قلوبها العذرية، والقصبة، ينفغها الحب، والرغبة في الحياة، ومواصلة البناء الآخر لتشييد مدن: الحلم، والمغنى، والخلاص المبهج..

✦ عنابة أو بونة هي عشتك المتناسي الذي لا يجارى، وحيدر حيدر صديقك القديم هال عنها: مدينة تكره الغرباء، وقال أيضا: تلك هي بونة مدينة الحزن، والبحر، والخوف، والحب، والذاكرة.. ألا ترى ذلك تتلفاض بين الكره والحب وهي التي احتضنت «عليسة الفينيقية»؟

- وقال عنها حيدر حيدر: «تلك هي بونة المضيئة».. عنابة أو بونة التاريخ، والعراقة، والسعوى.. مدينة مشمولة بالعناية الإلهية، مدينة محاطة بالأسرار والمزايا، لها صلواتها، وعطاياها، ومريدوها، وعشاقها، ومجانينها، إنها المدينة التي تحدها حدود، ولا يحتويها وجود.. هي شيء يشبه السحر والخيال، والقتل، والمبطنة.. ولما ألتفت للجليل.. عنابة روح دمي، وروح فمي، لها امتداد روحي في كتاباتي، ومتجاية فيها كمحور لا يغب، لأن لكل كاتب مدينته، وأنا بشرتي أن تكون بونة مدني على مستوى الذات، والإبداع. تلك باتي من ارتباطات نفسي ووجداني مع هذه المدينة التي مفتحت الاستقرار النفسي، وجعلتني أمشي في شوارعها رافع الرأس، طلق المحيا، أملاً ذاكرتي بشموخ نساءها البهيات.. أقصد البحر أسرج البصر، أجمع الشتات، وأنشد للذين سيجئون المدينة، يشدهم الحنين، وما ترهب في الذاكرة، من فتنة المكان، وتجربة الذات الماشقة.. كل الذين مروا، أو أقاموا بمنابة فنتهم وأراقت دمعهم على الصفحات البيضاء فكتبوها نصا جماليا موشى برباذ الذات، وفسحة الروح.. الروائي العربي الكبير: حيدر حيدر مجدها في روايته المشهورة «وليمة لأعشاب البحر» على الرغم من اللفظ والشأن والغلو الذي أثير حول هذه الرواية التي قرئت

أواشكه شد المقايض، فلك المالحق، خنتي بقوة الماء، اخترق قهر جسدي، أهم فيه، أجعله وشلكه اهض من غفوة الروح، غفلته التي أتعبك أزل كلف النفس المجللة بالفبار، حبر وهج دمك المتدمج بفلمته، داعب وغالب جسدي، إني منهكة الروح.. من تكون هذه الصافية كمين الديك اللامعة كفقمة؟

- الكتابة خارج خيمة الأنثى وملاعبها الرحبة، هي كتابة منقوصة من الوهج، واللمع، والجذب الجميل، المبدع الذي لا تقام في جوفه أنثى، جثة تتحرك، الأثنى في كتاباتي لازمة هابة، ومحدود، لأنها الذات الأخرى المصاحبة في الفلوات القصبة، فلوات الروح والذاكرة، يقول الإشراقي الكبير مولانا محيي الدين بن عربي: «المكان الذي لا يؤث لا يعمل عليه» ويمكنني القول قياسا على ذلك، الكتابة التي لا تسبح في مياه الأثنى، كتابة لا يعمل عليها. إن أكثر المفردات في اللغة هي مفردات بصيغة المؤنث، من هنا أرى أن الكتابة عن الأثنى، وللأثنى، وللأثنى هي صدق الأنا، ومهيس الميثل، وتوفد الحس، وسياحة نمية في أسطورة الذات، وذات الأسطورة.. حقيقة وسدنا لا أستطيع أن أقول لك من هي تلك التي أخرجتني من ضباب اليومي وبسيميته، وأسكنتني جنانها أو جسمها.. إنها متماهية ومليمة في نصوصي، إنها دمي ونفسي وكل ما يدور في مدار الذات، وخلوتها، وهي تخرج من عطن مشيمنتها، باحثة عن أفق جميل ومشرق، يهيج الروح، ويخصب الذاكرة، ويجعلنا قادرين على تحمل شعث الحياة، وقسوة يومياتها.. الأثنى - عندي - هي اللوح، والأس، الآخر، الذي أكتب من خلاله بؤس الذات، وهيماتها، ويوحها

عن النص الإبداعي الجزائري، أرى أن ذلك مرتبط بحالة نفسية، أو قل عقدة نفسية تجاه هذا النص الناضج والمكتمل، والمؤثث، والحامل لرخمة الدال وجاهزية التي تشع.. المسألة وما فيها - كما أعتقد - ناتجة عن قصور الأدوات الإجرائية والخوف المسبق من التعامل المباشر مع هذه النصوص العذراء التي لا تزال غير مكتشفة، وهم يفضلون التعامل مع النصوص التي قتلت بحثا ودرسا، لأنهم يجدون راحة ولماثنية في النصوص التي استهلكت، ولم يعد للقدما يقول فيها.. أما النصوص الجزائرية الجديدة، والمتقنة، والحاملة للإبداعية العالية، والجاهزية الباذخة، فهذه هي يتعاملون بالافتقار من تخومها وأرضها لأنها بكل موضوعية تضغط ضغطة أفكارهم، وتكشف بكل جلاء، عن قصور، بل وعجز سلطهم النقدية على ولوج جمالية هذه النصوص العالية، والكشف عن بنيانها، ومقاربة خطاباتها، وتفكيك شفراتها، وقراءة متونتها، لأنها نصوص الحدائث والتجاوز المبدع. وما جاء به أفق التساؤل صحيح جدا.. بقي أن نقول إن الناقد الجزائري الجاد والمثقف عليه أن يقترب من هذه النصوص، وأن يتعامل معها تعاملًا حضاريا ونديا.. بعيدا عن «الغوياء» النقدية، وحالات المصاب البائس..

✦ لم تعاني من الرقيب المضمر والمعلن؟
- الكتابة - عندي - تتم خارج كمونة الرقابة المضمرة والمعلنة.. لأن الكتابة التي تتجز تحت طلال هذه الرقابة - حتما - ستكون كتابة مشية، وهزلية ومحتواة، بمعنى آخر تكون كتابة غير مخلصه، ومن ثمة تسقط في النمطية، والنمذجة والخوف، ولا يعمل عليها في القول الإبداعي والإفادة الجمالية. هي الحقيقة لا توجد في الجزائر رقابة على الإبداع، إلا ما يميل البعض على إحداه، وإثارة لغايات، وأهداف معينة، نحن نكتب بحرية تامة، ولا نلتزم إلا بما نقد أنه يقوي العملية الإبداعية، ويسهم في بلورة جمالياتها.. ومن هنا يهيم ذلك الملح الذي يميز النص الجزائري عن بقية النصوص العربية، التي تشترك بأنها كتبت وأصعبها تحت عين الرقيب وسلطته.. الرقيب الذي أمكانه هو رقيب أخلاقي داخلي، دائما يحثي على المزيد من الإبداع الحق، في ظل الحرية الإنسانية، والأخلاقية، التي تسند الإبداع، والإبداع فقط..

✦ بين الفلوات والمدينة مسافة تترك الذاكرة قد تكون هذه المسافة امرأة: قففة هذا



الكتابة خارج خيمة
الأنثى وملاعبها
الرحبة كتابة
منقوصة من الوهج
والجذب الجميل

مستقاني هي الصوت الجنبي في الرواية العربية الجديدة، لكن الشجرة المثمرة هي التي ترمى بالحجارة

الحقول المجاورة، وجوههم تفيض بالبهجة والحبور، وشيقات القديس، مودرات الخدود، مشعشات النهود، ينفخ من أصنافهم عطر الأزاهر والورود.. قال عوليس: «مباركة هذه المدينة، طوبى لسكانها، وسيظل أعزب من لا يتزوج من نسائها». «لا..» وتحققت نبوءة عوليس، ودعوته المباركة، فغابة كالحب لا تتركه إلا عندما تتيش وتمايشه، وتدمج بقاصيله، وتؤثث ذاكرتك من بهاء أشجارها، وسر نسائها.. تصالتي أي سحر يفتك بالشرعاء إنه السؤال الأبدي الذي لا إجابة عنه.. نحن مصابون بلوثها، وقد استولت خيالنا، وامتزجت بدمائنا، وذهبت بعقولنا وصبرنا مجانينها الغلاء، هي غابة تجد نفسك محاصر بالدفء والحنان، وغبطة الجسد المعلى اليومي الذي يدخلك حلقة الذكر.. هي النهاية تجدك مسكونا بها، هائما في دروبها، فنتي، وتكتب وتسمع ذاكرتك على رمل شواطئها وخليجها، وتبقى بونة عقدة الشمرء المستحيلة، ولوثهم التي لا شفاء منها.. بالتأكد لا أحد.. لا أحد يمكنه أن يعرف السر، لكن كلما عشت في غابة، انجذبت بها، وصمت في سموها، وعذريتها، وتباريها، فهي لا تعطيك الأمان دفعة واحدة، بل تصارس معك لعبة شد الحبل، عليك أن تكون مسلحا بالصبر، وفن المروعة، وكما تقول العامة فغابة: «كلابة، خلاصة، كذابة..» وتكذب يا صديقي أن من دخل بونة فقيرا خرج منها غنيا، ومن دخلها غنيا خرج فقيرا معدما، إنه دعاء وليلها الصالح «سبدي إبراهيم» «الرايض مقامه عند مدخل المدينة، وهنا ترى أنك واقع بين دعاء عوليس «الفجوري» ودعاء سبدي إبراهيم «الصوري» أي أنك واقع تحت

قراءة غير عقلانية ومفصلة عن السياقات والتفصيلات العامة للرواية التي تتحدث عن فضائيا مخصصة، ومسماة، وتجري أحداثها في مدار تحولات وأوضاع عرفتها الجزائر والمملكة العربية.. أه يا المدينة الطاووسية التي سفت دمي على كورنيشها الجميل، وقيدتي إلى صخورها المائبة وجعلتي ألحج بالأسعار الأضداد.. أسمى الموج هديل الريح، وصرخة الأبعاد، ومشاتي النفس المجلجلة القلب، كيف أطير مصافيري خارج جغرافيتك الأسرة بونة في النص المطلق والخيال البهيج فضاء من الخيالات والرؤى، والتوهم، الذي يريك الذاكرة ويشوش رادار الوجدان، لأنها ببساطة مدينة مفتوحة على الفتنة والغواية والصند هذه المتأثيات لها في الجذر التاريخي والنفس، للمدينة امتدادات، ما يجعلها متحققة في الجسد النفسي والاجتماعي.. لأن الذين يعيشون في المدينة تكون رؤيتهم أكثر وضوحا وإشراقا، ربما تكون فسوتنا على هذه المدينة، منسجمة مع سلوك الإنسان المبدع، في تعامله مع فضاء المكان، بما هو عليه من انزياحات تقسية تجعله قلعا، متوترا يرى المدينة بما تفيض به نفسه من وهج ونار هي محصلة تقاطع مع الذات والمكان، وهل لنا أن نكبر خارج هذه المدينة؟ ومن ثمة فلينا أن نقس على بونة، بقدر ما نعشق، وننالم ونحن نراها تتعرض لظمن الغوغاء، وسديمية الدهماء في هذا الزمن الصعب.. لعنابة: دمي، وروحي، وما يجي من مقام القرون.. إن حينا لعنابة، أقصد بونة الجميلة، يجعلنا نتواصل معها هي أحزانها، وأضرأها، مندمجين بصخب الشارع، وحذقة البشر، الذين شوهوا المدينة التي نعلم كسما.. يمكننا أن نسمى بونة مدينة: ألحج، والحب، والذاكرة لأنها امتداد للبر ومفتتح للبحر، وسما زرقاء صافية مشرعة باتجاه الريح والشمس والسنن الأخرى.. لقد قال نقتك الكاتب الكبير الكبير كامو: «إن مقابر بونة تمنح شهية للموت»، وقال عنها حيدر حيدر: «إنها مدينة الحب، والموت، والذاكرة».. هذه هي «بونة الضيقة» التي نقتك بكل من يوزورها، ويندمج بالها الهاب، من أزمنة الهجر، والترحال، والجناب الصوفي، ومن هنا تكون بونة عصية على التوصيف والصوف.. جاء في الأثر أن عوليس قد مر بهذه المدينة أثناء رحلته المجانبة نحو الشرق، نزل ببرها، وأكل من خيراتها، وراى صباياها الغائات، وهن يدرجن عائدات من

تأثير قوتين متجاذبتين، ومن هنا كان الفتك، والقتل والبيكاد.. و قيل أنه في الزمن القديم جدا، كان يحكم غناية ملك جبار منسلط، كان يجتث أشاء الكواعب الأتراب، يظلمها بالزنت والزنت، ويلوكها على الربق، عسى أن تستعطف فولته، وهكذا فانت ترى أن بونة مسكونة بالأساطير، وشوق الذاكرة الفلكة لتعشيق هذه الأنفال الممتدة في شباب الحلم الإنساني الراغب في اكتفاء سر هذه المدينة المغروسة في بهاء الماء وسطوته.. وعناية مدينة متوسطية لها جغرافيتها الخاصة، وطقوسها الأخص التي تزلج فركها، وتدفك بك في تيارات الغواية حد الإدماج.. وكم نحن مصابون بدواو بحرهما ومشة برها، فهذا حيدر حيدر الذي عاش فيها أربع سنوات فقط فابعد روايته الجميلة: «وليمه لأعصاب البحر» التي تمكن من خلالها أن يتعصب نبض المدينة، وفجيعتها، وأن يكشف عن فساد الأخلاق، وأنهيار القيم الوطنية والثورية التي ضحى من أجلها الشهداء، وأن يرصد بتقنية عالية نفسية المواطن الغنابي خاصة والجائزي عامة في فرجها، وزفيرها، في انهيارها، وصمودها، في صوفيها، وعييتها.. إني أحس طعم البراد في فمي، وأرى شجر العباد شاد أحزمته قصد التوغل في التوهم البهية.. تاركا إيانا في مهب الريح، وعرس للسنية.. غناية في المحملة مدينة مفتوحة على كل الأكون، ومشولة بكل الأنوار.. إنها المدينة القادرة على احتضان الجميع لأنهم في النهاية يسجلون طقسها ويذوون في نسجها، ويصمدون بعبيها، ويلهجون بذكرها، لأنها مجبولة على المشق، والصباية، والمحبة المعقبة..



✦ يقول الروائي الجزائري لمحبيب السايح من محمد ديب، إن الكتاب الكبير ومهم الله حكمته وقتته ليقبمو بها متنا من المنون التي تحفظ ذاكرة البشرية. هما تقول أنت من محمد ديب، مولود ممبري، كاتب يسين، رشيد بوجدر، رشيد ميموني، وحتى الظاهر وطار، وأحلام مستغانمي، وهل وجدت المسلك إلى صلك هذا الفن؟

— إن الحدين من كاتب مثل محمد ديب، هو حديث عن مدينة الكتابة وأفقها الكبير، المشرع على كل الأكون.. محمد ديب هو برج الكتابة ومدارها الراسع، الذي ظل مخلصا لها، ذائبا في عشقها، متماها في سلطوتها، وجبيلتها القاسية، التي أورثته المصائب، والمتاعب، وجعلته يعيش الغربة والقسوة، والظلم، وخيانة الذين من المفترض أن

يكونوا النصير والسند.. أين تلمسان الرائحة الذي يعلو لي أن اسمه «برج الكتابة» الذي ظل طوال حياته الصمية مرابطاً في المواقع الأمامية حتى لا يحتل البرج، وتتثال الكتابة من طرف البرابرة، والطفلة الذين لا يعبون، بل يكرهون مجاز الكتابة الساقطة، والشامخة، والمدافعة عن الإنسان، وشرفه وقهقهة.. محمد ديب من سلاله الكتاب الكبار، الذين شادوا للكتابة الإبداعية برجاً عالياً، ومشعاً سيظل مشرقاً إلى نهاية الكون، ولكنه للأسف الشديد عاش غربة قاسية، ووضعاً إنسانياً لا يليق به ككاتب من سلاله الكبار، مما جعله يوصي بدخه في غير الأرض التي كان من الواجب أن تحضن جسده، لماذا نهجر عصافيرنا القصيرة؟ ولماذا نطلق عليها الرصاص؟ ولماذا نتفعل بقتلها؟ إلى هنا الحد نحن قساة؟ وسيظل محمد ديب لأمماً ومشعاً في سماء الإبداع والكتابة، لأنه يحمل كل معاني النيل، والسمو، والرفعة إنه برج الكتابة ومدارها الآخر..

كاتب ياسين صاحب « نجمة » هذا الكيلوتي المتعمر، والمساكن، والنهيد، الذي أبدع «نجمة» الرواية الرمزية والمعنى، والمسرحة البليغ الذي انحاز إلى الشعب وطبقاته المسحوقة، والمثقف المعنوي الذي ظل طوال حياته محارباً على أكثر من صعيد.. إنه من طينة الكتاب العنيد، الذين يصعب الحديث عنهم، أو تصنيفهم لأنه الطائر المفرد خارج السرب..

رشيد بوجندرة: روائي كبير، مجدد، خبير الرواية وعجنها، وشكلها وظفت فيها التاريخ العربي والإسلامي وثرأه البليغ، له قدرة موصوفة على الكتابة الروائية، التي لا تكرر ذاتها، هو مستقبل الكتابة الروائية التي تستند إلى الخيال، والتراث، والمحدثات المتولدة..

رشيد ميموني: مسكون بالوجع والنوستالوجيا، صوت جميل، كتابته تذهب عميقاً في رحم الذات والتاريخ، والميتولوجيا...

مولود معمري: صاحب « البروة المنسية »، كاتب كبير، خمرته الكتابة، وريحته

- النار: لغة المرايا المشروخة في مسيرتها المستقيمة.

- الماء: الحياة في تحولاتها الراحمة.

- الحب: القلب المخلص في ذات المحبوب.

- الإرباب: نبذة شيطانية، تسربت إلى حديقته المعنى.

- القتل: كلمة شائنة في قاموس الوقت واللفة.

- قسطنطين: صوت الذاكرة، وهي تحلب الخيال، وتذهب في طقسه العجيب، مستجيبة لنداء الأبعاد.

♦ قصيدة الفلوات تطفح بالإيروس، الكونك تعاني قحطاً جنسياً أم تحرك الجنس ليكون الإبداع والمغنى على حد قول إبراهيم درغوثي؟

- الجنس عندي حياتي، كما هو عند جميع الناس الأسوياء.. لكن عند المبدع قد تكون الوتيرة عالية، أنا لا أعاني «قحطاً جنسياً» بقدر ما أسعى إلى التنبيه من خلال الكتابة الجمالية، إلى أهمية الجنس في حياة الإنسان.. في المجتمعات العربية والإسلامية، الحديث عن الجنس محكوم بالقسوة البالغة، مع أن كتب التراث العربي والإسلامي تفيض بالحديث عن الإيروس ومتفرعاته، إلا أننا في حياتنا المعاصرة، نتعاشى الحديث عن هذا الموضوع الذي هو إكسير الحياة، ووجود الإنسان وتكاثره..

الجنس -عندي- مرادف للإبداع وعامل منطلق له، ودعوة مفتوحة ومتحولة، لنقول ما نرى أنه الطريق نحو الأماكن المحبوبة والمطلوبة.. الجنس ليس تابوها، بل هو حقيقة قائمة ومتحققة.

نحن نمارس الجنس، وتحدث عنه بطريقة فيها الكثير من المواربة، والخداع والكتب المنضوخ.. علينا أن نعمل على نشر ثقافة الجنس في أوساط الناس، بأسلوب علمي بسيط وأخلاقي قادر على تقريب هذا المكون الحيواني من الناس، وجعله عادياً وطبيعياً.. في حياتنا هناك الكثير من التعقيدات، التي صمدت في لبس الحياة وغموضها الواضح..

♦ كاتب من الجزائر

Daha_tiber@hotmail.com

الأيدولوجيا.. الطاهر وطار: روائي كبير، لا يحسن المحافظة على تاريخه الكتابي والإبداعي، أحبه أن ينأى عن الكثير من الممارك الجانبية، التي لا تشرفه ككاتب لأمع، وروائي مؤتمن..

أحلام مستغانمي: الصوت المجلي في الرواية العربية الجديدة، كتبت ذاكرة الأشياء والمرايا، بصن شاعرة، وحنكة روائية وتجربة من عركته الحياة.. استهدفت كثيراً.. لكن الشجرة المشرقة هي التي ترمى بالحجارة.. المسلك الذي صك للثلاثي الروائي لكل هؤلاء هو: صراع الذات ويؤسسها الذي فجر فيهم نبع



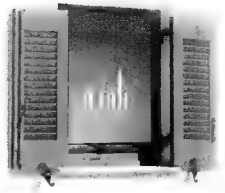
الكتابة وسعها، ودفع بهم إلى أرضها الخصبة.. سلاحهم الأثير: حب الكتابة، وصبر المجرب، وتحقيق شوق الأنا في التمايز المبني على المعرفة، والبحث، والإخلاص الجميل..

♦ الضجر، الصهيد، النار، الماء، الحب، الإرباب، القتل، قسطنطين / ماذا تثير فيك هذه الكلمات؟

- الشجر: روح الإنسان في تحولاته الدائمة.

- الصهيد: وهج الماء وهو يطفو فوق جراحه النازفة.





العرب وثقافة الخلاف

د صلاح جزار *

قالت

فرق كبير بين الخلاف والاختلاف، فالاختلاف أمر مشروع لأن الله سبحانه وتعالى قدر اختلاف الناس في ألوانهم والسننهم وطبائعهم ومعتقداتهم ولم ينكر على الناس شيئاً من هذا الاختلاف، لأنه ليس من صنعه إيديهم، بل هو آية من آيات الله تعالى (ومن آياته خلق السموات والأرض واختلاف السنتكم واللوانكم، إن في ذلك لآيات لتلمذين) (الروم ٢٢). أما الخلاف فهو التنازع والتناحر والافتتال والتدابير وغير ذلك مما ليس فيه أي مصلحة للأمة قطعاً، وقد أسترقت صورة العرب في الزمن الراهن على أنهم شعب ينزع إلى الخلاف فيما بينهم ولا يجيدون ثقافة الاختلاف، فمن النادر أن تجد بلداً عربياً يسلم من وباء الخلاف بين أبنائه على خلفيات قطرية أو عرقية أو طائفية أو مذهبية أو فكرية أو غير ذلك، ومن النادر أن تجد بلداً عربياً غير مخترق من أيدٍ خفية خارجية توعد نار الخلاف وتحركه، وقد أدى اشتغال الدول العربية بخلالاتها الداخلية إلى تجميد مشاريع التطوير والنهضة وتأجيل النظر إلى تقاض هذه التحديات إلى الدرجة التي أصبح فيها حل هذه الأزمات ومواجهة هذه التحديات أمراً ميؤوساً منه، وإلى الحد الذي أصبح فيه الخلاف مقترناً بالتحلل.

إن مبعث هذه الآفة الخطيرة في الواقع العربي أمران رئيسيان، أولهما أن كثيراً من أبناء العرب لا يفرقون بين الخلاف والاختلاف، ولا يقرّون بأن الاختلاف حق لكل إنسان لا يجوز الاعتراض عليه، فليس لأحد يدّعي أن يولد مسلماً أو مسيحياً أو مجوسياً أو سنياً أو شيعياً أو أسوداً أو أبيضاً أو عربياً أو كردياً أو بربرياً أو قبلياً، ولذلك فإن المواطن في أي بلد عربي ينبغي أن يحاسب على أفعاله فيكافأ إذا أحسن وأجاد ويعاقب إذا أساء أو قصّر، ولا يجوز بأي حال أن يحاسب على لونه أو أصله أو مذهبه أو دينه أو غير ذلك. وأما المصدر الثاني الأساسي لآفة الخلاف داخل البلدان العربية أو بين البلدان العربية ذاتها فهو ما نشأت عليه المجتمعات العربية منذ القديم من ثقافة الخلاف التي تُرضعها لأبنائها مع حليب أهائهم وتسمطرها بدفاترهم منذ أول نقطة مداد تسيل من أقلامهم؛ وصولاً إلى آخر مرحلة من مراحل دراساتهم العليا؛ فنعلمهم منذ البداية أخبار حرب البسوس وحرب داحس والغبراء وأيام العرب، ونعلمهم الفوارق بين المذاهب الفقهية الإسلامية، والخلاف بين المدارس النحوية؛ مدرسة الكوفة ومدرسة البصرة، والخلاف بين العباسيين والأمويين، وبين السنة والشيعة، ومركة الجمل، وصفين، وحتى نقالض جرير والفرزدق، وغير ذلك مما لا يحصى كثرة. وبذلك فإننا نشحن الناشئة بروح الخلاف ونزرع في عقولهم ثقافة الخلاف منذ نعومة أظفارهم.

إن التحلل من هذه الآفة الخطيرة، التي تمرّق الصف وتززع الأحقاد المزمدة، لا يتحقق إلا بتخليص المناهج الدراسية العربية من كل ما يتصل بالخلافات التاريخية، من غير أن يخل ذلك بالحقائق التاريخية أو الدعوة لتنمية الفكر النقدي البناء لدى الناشئة العرب، وبدلاً من التركيز على مظاهر الخلاف يستطيع المخططون التربويون و واضعو المناهج، وكذلك وسائل الإعلام العربية، أن يوجهوا الناشئة والرأي العام إلى الوفاق والاتفاق وإضاعة سبله والأسباب المؤدية إلى تحقيقه؛ وأن يسلموا الأضواء على صور تاريخية قديمة وحديثة من التعاون والإيثار وبذل النفس والنفيس من أجل الآخرين، وإبراز دور التعاون والوحدة والتعاضد في نهضة الأمم وتحقيق آمال الشعوب.

وينبغي كذلك التأكيد أن الاختلاف حقٌ طبيعي للإنسان وأنه يمكن استثماره استثماراً بناءً بدلاً من اتخاذه منطلقاً أو أساساً لإثارة الخلافات والأحقاد بين الناس.

♦ كاتب أكاديمي أردني

إلى أشد الأشياء إزعاجاً» (٥).

والاعتدال الذي تحدّث عنه ديمقريط سيكون الشرط الأساس لتتحقق الجمال في الشيء، لدى معظم الفلاسفة وعلماء الجمال، القدامى والمحدثين، الغربيين والعرب المسلمين.

ويتصف الجميل عند سقراط بأربع صفات:

١- الحسنة: يقول هيبوس مجيباً عن سؤال سقراط: ما الجميل؟ «إن الفتاة الجميلة هي شيء جميل بالتأكيد» (٦). فمثال الفتاة هذا الذي يطرحة هيبوس مستمد من الواقع المرئي الحسي، مما يفيد أن الحسنة صفة أساسية من صفات الجميل لدى سقراط.

٢- التنوع والشمول: يقول سقراط مجيباً عن أسئلة هيبوس: «إن الجمال ليس صفة خاصة بمائة أو ألف شيء، فلا شك في أن الناس والحياد والملابس والمنازل والقيارة كلها أشياء جميلة» (٧). إن هذا المقبوس يشير بوضوح إلى أن الجمال ليس متحقفاً في الإنسان وحده، وإنما هو شامل للإنسان والأشياء الأخرى الجميلة به.

٣- التسمية: لقد رأى سقراط أن أي جمال يتصف بالتسمية، فالتسمية، برأيه، مثل أعلى، لا يمكن أن يلبثه الأشياء، وعلى هذا فجمال الأشياء جمال نسبي، يقول سقراط: «وأجمل الأواني الفخارية يشع بالمقارنة مع جلد الصميايا، كما يؤكد الحكماء هيبوس» (٨).

٤- الملائمة: يتعدد فهم سقراط للشيء الجميل وفقاً لملائمة هذا الشيء بالإنسان، ومدى ما يحققه من منفعة للإنسان، فلكي يوصف شيء ما بالجميل ينبغي له أن يكون نافعاً على نحو ما، وإلا كان قبيحاً، يقول سقراط: «إن حظ الشيء من البرعة والجودة يتناسب مع النفع والغاية المرجوة منه، وعلى المكس من ذلك، فالتقبيح والردية هو الشيء الذي لا جدوى منه» (٩). ويقول سقراط أيضاً: «لا أستطيع أن أسمي الدرع المزخرفة جميلة، إذا كانت لا تحمي المقاتل من ضربات الأعداء، وعلى المكس من ذلك فالدرع التي تؤدي مهمتها الأساسية أداءً جيداً جميلة، وإن كانت زخرفتها قليلة القيمة» (١٠).

ويرى الدكتور فؤاد المرعي أن المطابقة بين الجميل والمفيد فيها بذرة عقلانية، لكنها تميز عن تفسير طليمة الجميل الشاملة وإن كانت تؤكد الممارسة الاجتماعية في تقويم الجميل، إذ كيف نفسر جمال تمثال فيثوس وفقاً لهذه

مفهوم الجمال في الفكر العربي والفكر العربي قديماً وحديثاً

الدكتور أحمد طمصة طلي

برأ الحديث من مفهوم الجميل بالظهور من خلال كلام اليونانيين القدماء، هيرقليط وديمقريط، والثلاثي المعروف سقراط وأفلاطون وأرسطو، هؤلاء الثلاثة الذين يُعدّون لدى معظم الفلاسفة وعلماء الجمال من أبرز الفلاسفة الذين أرسوا الدعائم الأولى لعلم الجمال.



أرسطو

إن أهم صفة للجميل عند هيرقليط هي التناسب أو التناقص، ونحن نرى التناقص في الكون، كما نرى أنه أساس الارتباطات الإنسانية، وهو بالتالي موجود في الإنتاج الفني (١). ويرى هيرقليط أن التناسب والانسجام ناشئان عن الصراع بين المتناقضات، فالتناقض «خالق الانسجام وشرط وجود الجميل» (٢). ويضرب هيرقليط مثلاً على ذلك فيرى أن الرسم يجعل الصورة تشابه الأصل من خلال مزج الأسود والأبيض والأصفر والأحمر... كما يؤكد هيرقليط أن الجميل ليس جامداً ساكناً، بل هو متغير ومتجدد باستمرار (٣).

ولا تفتش نظرية ديمقريط للجميل عن رؤية سلفه هيرقليط، فقد عدّ ديمقريط الشيء الجميل ما اتصف بالتناسب والتناقص بحيث لا زيادة فيه ولا نقصان، فالجمال في رأيه يكمن في النظام وفي التناسق والتناسب والانسجام بين الأجزاء، وفي النسب الرياضية الصحيحة (٤). إن هذا المقبوس يؤكد المبدأ المادي الحسي الذي ينطلق منه ديمقريط في تحديد ماهية

الجميل، وديمقريط بذلك هو من أوائل الفلاسفة القدماء الذين انطلقوا من مبدأ مادي في تحديد ماهية الجميل. ويرى ديمقريط أن أهم خاصية في الجميل هي الاعتدال، فإذا قد الاعتدال فقد الشيء الجميل جماله ومن يتجاوز المعيار الصحيح ينقلب أمتع الأشياء عنده

والوحدة والتحديد «فالجمال يتلخص عنده في تناسق التكوين لمالم يتبدى في أعلى مظهره، فهو لا يُشَيء بريقه الناس كما هم في الواقع، بل كما يجب أن يكونوا عليه (فالمسألة هي محاكاة لكائنات أعظم أو أحسن في النوع من الكائنات المبتدئة)» (١٩).
نخلص من هذا كله إلى القول: إن الجميل عند أرسطو يتصف بالتناسب والاعتدال والانسجام والتماثل والوحدة.

وينطلق القديس سالت أوغسطين من التوحيد بين رأي أفلاطون وأرسطو متخذاً من ذلك أساساً لفهم الجميل، وقد رأينا أن أفلاطون وأرسطو يتفقان على مبدأ النظام بوصفه أساساً لفهم الجميل، والذي يقوم على الانسجام والتناسب والوحدة، يقول أوجسطين: «لقد راقبت ولاحضنت وجود الروعة في الأجسام كشهي رائع لذاته، كامل بصفاته، وكشهي ما مفيد مشير لأنه يطابق الكل ويرتبط به ارتباطاً جيداً، مثل أعضاء الجسم بالنسبة للجسم ككل، ومثل الأعضاء بالنسبة للقدم، وغير ذلك» (٢٠). إن أوجسطين في فهمه للجميل ينطلق من الفكرة الدينية التي تدر الوحدة والانسجام إلى الله، فهو يرى «أن تسرب الإلهام المتناسب في عالم الأشياء المسمومة يتحقق بقوة الإله في رائع بذاته، هو الجمال المطلق كالإلهام الحي، كالشكل الروحي الطاهر، وهو وحدة العالم الفصيح المخلوق» (٢١).

وتتوافق رؤية البيرثي للجمال مع رؤية هيرقليط، وديقريط، فالجمال عنده متوافق وانسجام بين الأجزاء، بين تلك الأشياء التي تتفق على نسبة متساوية لتحدها وتشققها وفق متطلبات الهارمونية، أي البداية الأولى المطلقة للطبيعة» (٢٢). غير أن البيرثي ينفي عن الجمال الصفة القبيية الإلهية، بل هو - بحسب أرسطو - صفة محسوسة في الأشياء تتركز شعورياً (٢٣).

ويحدد هنري هيوم رؤيته للجميل تبعاً للمشاعر التي تتألب المرء عند رؤيته للشهي، بمعنى أن الجمال ليس صفة موجودة في الأشياء ذاتها، وإنما هو مرتبط بوعي الإنسان. ومن الجدير ذكره هنا أن هيوم يقسم المشاعر إلى هتين: فئة عليا، وفئة دنيا. فالفئة العليا تشمل النظر والصمم، والفئة الدنيا تشمل اللبس والذوق والشم والمشاعر العليا والدنيا تستطيع إدراك الصفات سارة كانت أو غير

الصفات التي حددها سقراط في الجميل مثلث البواكير الأولى لظهور مقاييس الجميل واسمسه وشروطه

إلى تأكيد هوسمو الجمال الروحي وأرتقائه على الجمال الحسي، ثم إن تأكيد أفلاطون كون الجميل يؤثر متممة خاصة به يشير بوضوح إلى مدى التطور الفكري الفلسفي الجمالي الذي وصل إليه أفلاطون، مما جملة أول فيلسوف يتحدث عن هذه النقطة المهمة في تحديد طبيعة الجميل.
ويتطابق فهم أرسطو للجميل مع فهم ديقريط، وهيرقليط من حيث تركيز الثلاثة على صفة التناسب أو التناسق بوصفه أساساً مهتاً لمعنى الجميل، إذ «يعاقل أرسطو دراسة المعايير الأساسية المميزة للشهي الرابع» (١٥). فما هي تلك المعايير عند أرسطو، يقول بهذا الخصوص: (إن أهم معايير الرابع هو الترتيب والتناسب والوضوح) (١٦). ويرى أرسطو أن الإنسان بالنسبة لشكله وتناسب أجزائه يمثل دروة الكائنات الجميلة (١٧).

إن أرسطو في تحديد ماهية الجميل يعكس رؤية أفلاطون نفسها في هذا التحديد، فما هو يقول: «فالكلأن أو الشهي المكون من أجزاء متباينة، لا يتم جماله ما لم ترتب أجزاؤه في نظام، وتتخذ أبعاداً ليست متسوية، ذلك لأن الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة» (١٨). وإن كان هناك من خلافا بين أرسطو وأفلاطون فهو ناشئ عن كون أفلاطون يبحث في جمال الأشياء نفسها، أما أرسطو فإنه يبحث في الأثر الذي تحدثه هذه الأشياء في الإنسان.

ويستمر أرسطو في تحديد ماهية الجميل وشروطه، وهنا يشير إلى التماثل

الرؤية القائمة على التمنفة (١٩). وهكذا نرى أن سقراط يخضع مفهوم الجميل لمبدأ الثنائية والتنتمية.

إن الصفات التي حددها سقراط في الجميل مثلث البواكير الأولى لظهور مقاييس الجميل واسمه وشروطه.

أما أفلاطون فيميز بين نوعين من الجمال، الجمال الحسي، والجمال الروحي، وهو يرى أن الجمال الروحي هو الأساس وهو الجمال المطلق، أما الجمال الحسي فهو الجمال الناقص الزائف، وأفلاطون في ذلك ينطلق من نظريته في (المثل العليا) فقد عدّ جميع الأشياء المحسوسة متغيرة ومتحركة، وبالتالي فإن هذه الأشياء تظهر على الوجود ثم تفضيل وتزول، ونسباً لذلك فهي لا تمثل حقيقة الوجود، إذ إن الوجود الحقيقي متمثل فقط في الوجود الروحي، وبالتالي التوحيد في (المثل العليا) أو عالم المثل الأزلية، عالم الأفعال (٢٠).

والجميل الروحي عند أفلاطون غير موجود في عالمنا الأرضي بل يوجد في عالم الأفكار - عالم المثل - العالم الأبدي ولا يتغير، إنه لا يولد ولا يتفرض، لا يزيد ولا ينقص، بل هو رائع دائماً وفي جميع الحالات (٢١). يفهم من هذا الكلام أن الجميل في العالم الأرضي هو صورة عن الجمال الأول، الجمال المطلق، غير الموجود إلا في عالم المثل، ونستخلص من هذا الكلام أيضاً أن الجمال الحسي / الأرضي عند أفلاطون جمال نسبي، مقايسة بالجمال الروحي / المطلق.

والجميل عند أفلاطون هو المتناسب، والبحث عن الجمال عنده هو البحث عن الانسجام والتناسب، يقول أفلاطون: «إنني لا أحاول أن أفهم الآن من جمال الأشكال ما يريد أن يفهمه أكثر الناس، أي: جمال الكائنات الحية أو للحيات، كلا إنني أعني بذلك المستقيم والدائري، ويدخل في ذلك إذن المستقيم والأجسام التي تصنع بواسطة مقص الحداد، وكذلك الأجسام التي تبني بواسطة الشاؤول ومقاييس الزوايا... وأنا لا أسمي ذلك جميلاً بالنسبة إلى شهي، ما الأمر الذي يمكن أن يقال عن الأشياء الأخرى، بل أسميه جميلاً أبداً في حد ذاته، بطبيعته، وهو يؤثر متممة خاصة به وحده» (٢٢).

والحقيقة أن أفلاطون لا ينتهي أهمية الحس في إدراك الجميل، غير أن ما يسمي



نفعية.

غير أن تحليل الجميل - بحسب رأي كانت - ينقسم إلى أربعة اعتبارات مستمدة من المقولات المنطقية، وهي: الكيف والكم والملاقة والجهة.

١- الاعتبار الأول لحكم الذوق من وجهة نظر الكيف: يقول هويسمان في ذلك: «بعد أن يأخذ كانت في التحليل الدقيق لشعور الإشباع المعزّز لحكم الذوق - وهو شعور بريء عن أي هدف - يوازن كانت بين صور هذا الإشباع وهي: الإشباع الجمالي للذوق، والذئذ، والخير. وبعد أن يقابل بين هذه الصور، يستدل منها على تعريف للجمال مستمد من الاعتبار الأول يخلص في (أن الذوق هو ملكة الحكم بالرضاء أو عدم الرضاء على موضوع أو على أسلوب معين بشرط أن يكون هذا الحكم بريئاً عن الغرض. ويسمى موضوع هذا الإشباع بالجميل)» (٢٥). نستلج من المقبوس السابق أن كانت يرمّز الجميل بأنه ما ييسر من دون أية منفعة أو لذة حسية أو فائدة.

٢- الاعتبار الثاني لحكم الذوق من وجهة نظر الكيف: يقول هويسمان في ذلك: «حين ينظر كانت إلى الذوق من وجهة نظر المقولة الثانية متبناً نفس التخطيط السابق يبين أن الجمال يتبل بغير تصور كموضوع للإشباع الضروري، وأن الذوق يتضمن شعوراً باللذة وحكماً لا يبين أي الاثنين سابق على الآخر، والتعريف الثاني للجمال المستمد من الاعتبار الثاني هو أن (الجمال ما يجلب اللذة بوجه كلي وبغير تصور)» (٣٦). وفي المقبوس السابق نرى كانت يحدد الجميل بأنه ما ييسر من دون أن يكون هناك أية تصورات عقلية مفترضة، فالشعور هنا ناشئ من دون دوافع شخصية. أما المبرر هنا للذقة - أن الجميل يفرحنا بغيرتنا باللذة أو يروّقنا مباشرة من دون أن نحتاج إلى أية تصورات عقلية عن هذا الجميل حتى نعتجب به.

٣- الاعتبار الثالث لحكم الذوق من وجهة نظر الملاقة: يقول هويسمان في ذلك: «وبين كانت هنا كيف يعتمد حكم الذوق على مبادئ أولية، وأنه مستقل عن الجاذبية والانفعال كما هو مستقل عن تصور الكمال. ويقدم نموذج الجمال معرّفاً بأنه (أكمل ما يمكن من اتفاق في جميع الأزمان وعند جميع الناس) وذلك في الآثار النموذجية،



مجل

الذوق هو ملكة الحكم بالرضاء أو عدم الرضاء على موضوع أو على أسلوب معين شريطة أن يكون بريئاً عن الغرض

«إن الشيء الجميل ليس مجرد حياة، ولا مجرد شكل، وإنما هو شكل حي، فذلكم هو الجمال» (٢٢).

وتجد لدى كانت تعريفين للجميل، يرى الأول منهما أن الجميل «يتصل بما هو مسرّ وكامل وفاضل ومفيد وحقيقي». أما الثاني فيرى «أن الشعور بالرائع يجب أن يكون منزهاً عن الرغبات والتطلّبات أيّا كانت. فالشعور الجمالي شعور خالص يقود إلى تأمل الشيء تأملاً مجرداً. وموضوع التأمل ما هو إلا الشكل. وبالتالي فإن الرائع هو موضوع التأمل غير المصلحة» (٣٤). ويبدو التناقض واضحاً بين التعريفين، ففي التعريف الأول يؤكد كانت، النفعية، أما في التعريف الثاني فيثني عن الجميل أي صفة

سائرة. فإذا ما أثّرت الأشياء تأثيراً حسناً على المشاعر العليا فإن هذه الأشياء تدعوها بالرائعة، وإذا كان تأثيرها سيئاً اسميناها بغيره» (٢٤). ويرى هيوم أن هناك نوعين من الجميل، الجميل في ذاته والجميل في علاقته، والنوع الثاني مرتبط عند بالنفع. أما النوع الأول فمرتبط بالمشاعر، وهو يرى أن النوع الأول يتصف بـ: «البقة، التشابه، النظام والبساطة» (٢٥).

أما إدموند بيرك فيرى أن الجميل هو ما يجهنا نشعر بالقبضة، وذلك لنعمته وشرافته وبريق ألوانه، يقول: «إن أكثر ما يجلب انتباهنا كل ما هو ناعم ولطيف، نظيف، رقيق، هائل، وكلمة أخرى: كل ما يثير فينا الشعور بالحب هو الرائع» (٢٦). ويلاحظ من الشروط المتعددة التي يضمها للرائع/الجميل إلحاحه على وجوب تحقق الانسجام والتناسب والترتيب في الأشياء حتى تكون جميلة.

وأما باومجارتن. الذي هو أول من أطلق مصطلح «علم الجمال» كما يؤكد كثير من علماء الجمال - فيرى أن من أهم صفات الجميل الكمال والتناسب بين الأجزاء» (٢٧). والجميل لدى ديدرو يقوم على فكرة الملاقات، «ومعنى الملاقات أننا لا نستطيع أن ندرك الجمال في الشيء دون أن نقف على ما يهفه من قرائن أخرى. ففي الأدب مثلاً لا ينبغي أن نقول إن الكلمة أو الجملة جميلة، دون أن نقف على موقعها في الجمل» (٢٨). وهذا ما يؤكد تلاقي ديدرو مع أرسطو في تأكيد صفات النظام والتناسب والتناسق والملائمة بوصفها شروطاً مهمة من شروط الجميل. ويرى ديدرو أن الجمال في الأشياء

جمال نسبي، كما يرى أن هنالك أنواعاً عدة من الجمال النسبي، فالزينة يمكن أن تكون جميلة أو قبيحة بين الزنّان، جميلة أو قبيحة بين الورد، جميلة أو قبيحة بين النباتات، جميلة أو قبيحة بين منتجات الطبيعة» (٢٩). ويرى ليميتج أن التناقص قانون الجمال الأول في الجمال الجسماني ينحصر في الجمع المنسجم بين الأجزاء التي تمكن الإحاطة بها بنظرة واحدة، أما القبح فهو تناقض الأجزاء والتك... والجمال الجسماني يكون نتيجة اتّباع بين جمال الأشكال والألوان والتبديرات» (٣٠).

ويرد فريدريك شيلر الجمال إلى البساطة» (٣١)، كما يؤكد أن ما هو جميل هو ما يبتئ بالحياة أو ما يشعروا بها، يقول:



غير أنه يعود هينل أن الحكم بواسطة مثال للجمال لا يمكن أن يكون مجرد حكم للذوق (فالجاذبة المستوية تعاماً يكون عادة بغير تمييز) وأن مثل هذا الحكم الجاف والعقلي الخالص (لا يسمح بوجود أي جاذبية حسية)، ومن هنا يمكن أن نستدل على تعريف الاعتبار الثالث للجمال بأنه (صور الغائية لموضوع من حيث تدرك فيه الغائية بغير تمثل للغاية) (٢٧). وهذا يعني أن إدراكنا للجميل لا ينطلق من غاية معينة، سوى تملي الجمال نفسه، وهذا ما يؤكد مرة أخرى نفي كائناً ارتباطاً الجميل بأية منفعة أو فائدة.

١- الاعتبار الرابع لحكم الذوق تبعاً للجهة: يقول هومسيمان في ذلك: تبعاً للإشباع الصادر عن موضوع ما، (إن ضرورة الرضا ذاتية، غير أنها تتصوراً في حكم الذوق في ضرورة ذاتية، غير أنها تتصل في شكل موضوعي حين يفترضها الحس المشترك). والتعريف الأخير هو على النحو الآتي: (الجميل ما يشترط به على موضوعاً لإشباع ضروري بغير تصنع) (٢٨). يشير كائناً في المفهوم السابق إلى أن الجميل يتصف بأنه حكم ضروري، يشترك البشر جميعاً في إدراكه وتمثله.

وهذه القضايا الأربع التي حددها كائناً كان لها الفضل الأول في التحديد الصائب لمظاهر الجمالية، بحسب رأي أندريه ريشار (٢٩). يتحصل لنا مما سبق أن كائناً يرى أن الذوق هو مبدأ الحكم الجمالي، وأنه هو الشعور بالجمال نفسه، وأن الجمال يتمثل بما يُشعر بالذلة، فالشيء الجميل هو ما يسبب الذلة، شرط أن تكون هذه الذلة غير متأتية من منفعة ما، كما يشترك الناس كافة في إدراك الجميل والشعور به.

ويرى هينل أن الجميل هو التظهر الحسي للفكرة، والأشكال الفنية المختلفة، لديه، ما هي إلا صور متعددة للفكرة. وعلى هذا الأساس يحرف هينل الجميل بأنه «التجلي المحسوس للفكرة، فمضمون الفن ليس سوى الفكرة، أما صورته فتتخلص في تصويرها المحسوس والخيالي، ولكي يتداخل هذان الوجهان في الفن، لا بد للمضمون كي يتحول إلى موضوع فني من أن يصبح لائقاً لمثل هذا التحويل» (٣٠). وبناءً على ذلك فقد أخرج هينل جمال الطبيعة من دائرة الجميل، لأن الطبيعة تفيض الروح التي هي الفكرة المطلقة.

ويرى هينل أن الجمال في الفن أرقى من الجمال في الطبيعة، وأن جمال الطبيعة ناقص (٣١)، يقول: «ليس جميلاً إلا ما يجد تعبيرة في الفن، بوصفه خلقاً روحياً، ولا يستأهل الجمال الطبيعي هذا الاسم إلا في نطاق علاقاته بالروح» (٣٢). أما فيما يتعلق بالمقارنة بين الجمال في الطبيعة والجمال في الفن، فإن هذه المقارنة - كما يرى الدكتور سعد الدين كليب - «مخالطة منطقياً، فهما مختلفان من ناحية النوع، ولا تجوز المقارنة بين شيئين مختلفين في النوع» (٣٣).

ولعل أفضل مناقشة لآراء هينل جاءت على لسان تشيرنشفسكي، حيث يسرد تعاريف هينل منتقداً لها، يقول تشيرنشفسكي: «الرابع هو الفكرة في شكل تجل محدود، الرابع هو موضوع حسي مستقل يمثل تعبيراً خالصاً عن الفكرة بحيث لا يبقى في الفكرة شيء لا يتمثل حسيّاً في هذا الموضوع المستقل، ويصحّ لا يوجد في هذا الموضوع المستقل شيء إلا وكان التعبير الخالص عن الفكرة. وبهذا المعنى يسمى الموضوع المستقل صورة. وهكذا فالرابع هو التوافق الكامل، هو التشابه الكامل بين الصورة والفكرة» (٣٤).

وينقل تشيرنشفسكي عن هينل قوله: «رابع هو الموجود الذي تتجلى فيه تماماً فكرة هذا الموجود» يعني هذا القول فيما لو ترجمناه إلى لغة بسيطة أنه: رابع كل ما نتخيل ما هو أفضل منه في نفسه» (٣٥).

ويرفض تشيرنشفسكي ذلك ويرى أنه «ليس

كل ما هو متوق في جسمه رائعاً، لأنه ليست كل أجناس الموجودات رائعة، إن تعريف هينل للرابع بأنه المطابقة التامة بين الشيء وفكرته تعريف قصفاً جداً، فهو يقرر فقط أن ما يبدو لنا رائعاً ما هي أنواع الأشياء والظواهر التي يمكنها أن تبلغ الجمال أو أفضل تلك الأشياء والظواهر، في حين لا يشرح لنا سبب انقسام الأشياء والظواهر إلى أشياء وظواهر جميلة وأخرى لا نلاحظ فيها أي شيء رائع» (٣٦).

ويؤكد تشيرنشفسكي أن عبارة هينل (الرابع هو تبلي الفكرة تجلياً تاماً في الموضوع الواحد) «ليست أبداً تعريفاً للرابع، لكن فيها جانباً صحيحاً، وهو أن الرابع موضوع حي مفرد، وليس فكرة محددة» (٣٧). وفيما يخص قول هينل (الرابع هو وحدة الفكرة والصورة، هو الاندماج الكامل للفكرة بالصورة) يرى تشيرنشفسكي أن هذه العبارة «تقرر سمة جوهرية، لكنها سمة لا تتصل بفكرة الرابع عامة، بل بما يسمى مؤلفاً: فالأول الفني لن يكون رائعاً بالفصل إلا حين يؤدي الفنان من خلال عمله كل ما أراد أدائه» (٣٨).

ويعد أن يفند تشيرنشفسكي تعاريف هينل للجميل، يعرض لنا آراءه، حيث يقرر أن «الرابع هو الحياة، فالكائن الذي يرى فيه الإنسان الحياة كما يفهمها هو الكائن الذي يبينه رائعاً، والشيء الرابع هو الشيء الذي يذكره بالحياة» (٣٩).

وعلى هذا الأساس فإن جمال الطبيعة أرقى لدى تشيرنشفسكي من الجمال في الفن، لأن جمال الطبيعة يتعلق بما هو واقعي حي، يقول تشيرنشفسكي: «ظواهر الحياة سبيكة خالصة من الذهب... أما الأعمال الفنية هورقة نقدية فيها الدخالة ضئيلة جداً» (٤٠).

ويرى تشيرنشفسكي أن الإحساس الذي يشهه الرابع في الإنسان بهجة مشرقة كذلك التي يثيرها فيها حضور إنسان عزيز علينا... تحب الرابع بتجرد، فثمن به ونسّر به كما نسر بإنسان عزيز. ينتج من هذا أن في الرابع شيئاً عزيزاً وهريفاً إلى قلبنا» (٤١). إن رؤية تشيرنشفسكي للجميل تقوم على أمرين اثنين، الأول: أن الجميل مظهر من مظاهر الحياة نفسها. والثاني: أن جمال الطبيعة أرقى من الجمال الفني لأنه مرتبط بالإنسان مباشرة.

ويرى سانتانا أن الجمال في حقيقة

الجميل هو التجلي المحسوس للفكرة، فمضمون الفن ليس سوى الفكرة أما صورته فتتخلص في تصويرها المحسوس والخيالي



كما رأينا كأننا مترجماً بين موقفين متناقضين، يقوم الأول ممتدحاً على نفي الرطب بين الجميل والنافع، بينما يقوم الآخر على التوحيد بينهما. وتؤكد في هذا السياق أن اللذة الجمالية التي تحصل عند الشعور بالشيء الجميل لا علاقة بها بما يحققه هذا الشيء من النفع لنا، أو بما لا يحققه. فالحية الرطبة مثلاً ذات جمال أخاذ، لكنها مضيعة، وقالته، مضرة للإنسان. فـ «عناصر الجمال في العمل الفني الجميل لا تستهدف غاية خارجية عنها، وإنما غايتها كامنة فيها، والكشف عن هذه العناصر بطريقة أو بأخرى يُحدث متعة في المتعة الجمالية البحتة» (٦٢). كما إن الجملة ليست صفة أساسية وأصلية في الشيء الجميل، بل هي حاجة منفصلة عنه.

وتؤكد هنا ما ذهب إليه الدكتور فؤاد المرعي حين قال: «لا ينحصر الجميل في النافع، غير أنه لا يتناقض معه، فالجميل والنافع مفهومان متداخلان، وذلك على الرغم من عدم التطابق بينهما. ولو كان الجمال يتناقض المنفعة لخلت الفنون التطبيقية من كل قيمة جمالية، ونحلاً منها كذلك من العمارة» (٦٣).

لقد استعرضنا فيما سبق أهم آراء الفلاسفة وعلماء الجمال فيما يخص مفهوم الجميل، ولقد تبين لنا بعد ذلك أن محور مفهوم الجميل يقوم على التناقض والتناغم والتوافق والاعتدال والنظام. وهذه الصفات الخاصة بالجميل وجدناها لدى معظم الفلاسفة وعلماء الجمال الذين استطلعت آراهم ونظرياتهم، غير أن ما تجدر الإشارة إليه، أنه ليس هناك مقياس أو مقاييس مطلقة وثابتة للجمال، وأن هذه المقاييس تختلف من شعب لآخر، ومن زمن لآخر، ومن بيئة لأخرى. وأنه لا يوجد جمال مطلق، فالجمال المطلق هو الله، وكل ما عدا ذلك، فالجمال نسبي.

أما العرب المسلمون فلأن نجد لديهم اتجاهين في فهم الجميل، الاتجاه الأول يربط الجمال بالمعاني الحسية التي تدرك بواسطة الحواس، أما الاتجاه الثاني فيربط الجمال بالذات والصفات الإلهية. غير أن كلا الاتجاهين يشتركان في التحديدات الأولية لمفهوم الجميل. والمنتقبة أن العرب المسلمين قد أولوا هذا المفهوم اهتماماً خاصاً، على الرغم من اختلاف زاوية الرؤيا، وعلى الرغم



لا ينحصر الجميل في النافع غير أنه لا يتناقض معه فالجمال والنافع مفهومان متداخلان

التناغم بين الإنسان والعالم. كما يتفق لوكاتش مع تشيرنشفسكي في أن الجميل مختص بما هو واقعي موجود، إذ يقول: «إن الجميل ليس من اختراع المخيلة الفنية فحسب، وإنما الجمال الفني يعكس ما هو جميل في الواقع الحي الموضوعي» (٥٨). كما يؤيد لوكاتش فكرة تشيرنشفسكي التي ترى أن الجميل هو الحياة أو ما يذكر بها. ويربط مفهوم الجميل عنده بالتناقض الذي تحدث عنه أرسطو (٥٩). وصفوه القول: إن الجميل عند لوكاتش يتسم بالتناغم والانسجام والتناقض، كما إنه يربط ارتباطاً وثيقاً بالحياة.

وتؤكد هنا إلى أننا لم نخش في مناقشة علاقة الجميل بالمنفعة أو أي غاية أخلاقية، بالتفصيل، لكن لا بأس من أن نستعرض بعض الأبعاد الخاصة بهذه النقطة. فجاء، مثلاً، يريمد بين المنفعة والجمال، كما ربط بينهما من قبله سقراط وغيره. يقول جويو: «سألت مرّة فتاة صغيرة في جبال البرونزية: ما اسم هذه التينة؟ فما كان منها إلا أن قالت: لا، إنها لا تؤكل. هكذا نرى أن الحاجة والرغبة، أي، اللذة، أي، ما يفيد الحياة، هو المقياس الأول للجمال» (٦٠). من هنا نرى أن جويو يوفق بين الجميل والنافع ويربط بينهما ربطاً وثيقاً. كما لا يفصل ديوي بين الجميل والنافع من منطلق «أن الحياة الحضارية التي يصدر عنها الواحد منهما والآخر، إنما هي التي تتكامل بإظهارنا على ما بين الفنون الجميلة والفنون النفعية من علاقة وثيقة» (٦١).

قيمة لا حقيقة، انفعال لا وجود، فالجمال هو لذة تعتبرها صفة في الشيء ذاته» (٥٧). إن هذا التصريف قد أساء على سائقينا إعجابه بالفلاطون وأرسطو، مما جعله يمدّ الجمال قيمة إيجابية خالصة. وكان الجمال عنده قد بقي كما كان عند أفلاطون وأرسطو انسجاماً وكمالاً، وتحققاً إيجابياً محضاً» (٥٨).

ويُعرف كروتشه الجميل بأنه العبارة الموقفة أو العبارة فقط، لأن العبارة إن لم تكن موقفة فليست بعبارة - على حد قوله -، لكننا نلاحظ في كلامه ما يشير إلى وجود الجميل في أشياء أخرى غير العبارة «فتمتد الجميل مثلاً، لا يقال للعبارة الموقفة فحسب، بل يقال أيضاً في نمت حقيقة علمية ما، أو نمت عمل أخلاقي، أو عمل موجه للنفع، ولهذا يتحدثون عن الجمال الذهني والجمال الخلقي والعمل الجيد» (٥٩). كما نجد في تضاعيف كلامه على الآثار الفنية الكاملة ما يشير إلى أن الجميل مرتبط بالانسجام، فهو يصف الآثار الفنية الكاملة بأنها «كل متصل، ومرتبة واحدة، وانسجام كامل، تجري السعادة في كل عضويتها لا في هذا الجزء منها أو ذاك» (٥٥).

ويذكر شارل لالو المخلوقات الجمالية / الفاضلة (إلى تسع، متفرقة عن ثلاث درجات مختلفة وهي:

- ١- التناقض الممتلئ، ويشمل (الجميل - الفخم - اللطيف).
 - ٢- التناقض المتشعب، ويشمل (الرائع - المؤثر - المفعج).
 - ٣- التناقض المفقود، ويشمل (الظريف - المضحك - التهمكي).
- إن الفاضل الصفة المذكورة آنفاً جميعها تنصف لدى لالو بالتناقض الذي هو أساس مفهوم الجميل. ويُعرف لالو الجميل بأنه «التناقض (أو الانسجام) الذي يدركه العقل، ويقدّره الذوق» (٥٦). ويضرب لالو مثلاً للجميل بالهيكل اليوناني (٥٧).

ولا نجد لدى لوكاتش تعريفاً خاصاً ومحددًا لمفهوم الجميل، سوى إشارات بسيطة كانت ترد في تضاعيف حديثه عن أساطير الفنون ووليبيته، وهو مثل سلفه هيجل، يُخرج مباشرة جمال الطبيعة من مجال علم الجمال. ويقترب فهم لوكاتش للجمال من فهم الفيلسوفين الذين تصوروا الكون انسجاماً متناغماً، فالجمال لديه هو علاقة



أيضاً من كون هذا الجمال حسيّاً، أو معنويّاً،
لِهيّا أو غيرِ (هـ) (٦٤).

ونشير هنا إلى أننا سنتناول، في هذا البحث، التصديقات الأولية لهذا المفهوم لدى العرب المسلمين كافة، من نقد وفلاسفة ومتصوّفة، ولن نخوض في الحديث عن الجمال الإلهي، لما لهذا المفهوم من معانٍ خاصة، لا تدخل ضمن المنطق الذي نطلقُ منه في هذا البحث. وبناءً على ذلك فإننا سنتناول فهم العرب المسلمين للجميل ضمن فقرتين أساسيتين، تختص الأولى منهما بمعالجة فهم الأدياء والنقاد العرب القدامى للجميل، بينما تختص الثانية بمعالجة فهم الفلاسفة والمتصوّفة العرب لهذا المفهوم.

الجميل عند الأدياء والنقاد العرب المسلمين القدامى:

يطالعنا الجاحظ ببعض النقول التي تحاول تحديد الجميل ومعايير، ففي كتابه (البيان والتهيين) يسرد النص الآتي: «وكان خالداً جميلاً، ولم يكن بالطويل. فقال له امرأته: إنك لجميل يا أبا صفوان. قال: وكيف تقولين هذا، وما في عمود الجمال ولا رداء ولا برنسه. فقيل له: ما عمود الجمال؟ فقال: الطول، ولست بطويل، ورداءه البهاض، ولست بياض، ويرنسه سواد الشعر، وأنا أشمط، ولكن قولي: إنك لجميل ظريف» (٦٥). كما يسرد الجاحظ النص الآتي أيضاً: «وكلم عليّاه بن الهيثم السدوسيّ عمّ بن الخطاب، وكان عليّاه أعورَ دميماً، فلما رأى براعته وسمع بيانه، أقبل عمر يصعد فيه صبره ويصعده، فلما خرج قال عمر: لكل أناس في جميلهم خير» (٦٦).

ولعل الجاحظ، في إيراد هذين النصين، يريد أن يؤكد أن الجمال لا يقتصر على الجانب الحسّي، وإنما يشمل أيضاً الجانب المعنوي. فإذا كان الطول وسواد البهاض من السمات الحسّية للجميل، فإن البراعة والفصاحة من السمات المعنوية له.

ولقد أشار الجاحظ إلى مفهوم الجميل من خلال حديثه عن مفاهيم عدة مرادفة للجميل، وهذه المفاهيم هي: الحسن والاعتدال والوزن (٦٧) والتناسب والتمام... (٦٨) والحقيقة أن الجاحظ قد أشار إلى تسمية الجمال حين قال: «والنتاج بهيٌّ، وهو على رأس الملك أبيّ، والياقوت كريم حسن، وهو على جيد المرأة الحنماء أحسن» (٦٩).

وهو أيضاً قد أكد أن جمال الإنسان يفوق جمال كل ما عداه من الكائنات. يقول: «وقد علم الشاعر وعرف الواصف أن الجارية الفائقة الحسن، أحسن من الظبية، وأحسن من البقرة، وأحسن من كل شيء تشبه به. ولكنهم إذا أرادوا القول شبهوها بأحسن ما يجدون» (٧٠). إن كلام الجاحظ هنا يذكّرنا بقول الفيلسوف اليوناني سقراط على لسان الحكيم هيبوبوس: «وأجمل الأواني الفخارية بشعّ بالمقارنة مع جنس الصنبايا» (٧١).

إن هذه المقارنات التي أوردها، تشير بوضوح إلى أن الجميل لدى الجاحظ يتصف بصفات عدة، أهمها الاعتدال والتناسب والكمال والنسبية، وهذا ما نجده لدى معظم الفلاسفة اليونانيين. ولدى من جاء بعدهم من الفلاسفة وعلماء الجمال.

ويشير ابن طباطبا، لدى حديثه عن

يسرى الجاحظ أن مفهوم الجميل هو الحسن والاعتدال والوزن والتناسب والتمام



الفيلسوف

حيار الشعر إلى الاعتدال والتناسب بوصفهما شرطين أساسيين من شروط تحقق الحسن / الجميل. يقول: «وحيار الشعر أن يورد على الفهم الناظر، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجة ونفاه فهو ناقص. والملكة في قول الفهم الناظر للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبیح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لا ينفیه. إن كل حائسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها ممّا طبع له إذا كان وزوده عليها وزوداً لطيفاً، باعتدال لا جور فيه، ويموافقة لا مضادة معها. فالعين تالف الرأى الحسن، وتقذى بالرأى القبيح الكريه. والأنف يقبل المشمّ الطيب، ويتأذى بالمتنّ الخبيث. والضم يلدّ بالذائق الحلو، ويصعّ البشع المر. والأذن تشوّف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالصهيل الهائل. وأيد تتمع باللمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي... وصلة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفيّ الاضطراب» (٧٢).

إن هذا المنحوس يشير بوضوح إلى أن الحسن / الجمال يقوم على الاعتدال والملائمة (باعتدال لا جور فيه)، ويقابل هذه الصفة لدى ابن طباطبا الاضطراب وعدم التناصب. وقد أورد ابن طباطبا تلك الأمثلة الحسّية الواضحة التي تشير إلى اطمئنان الحواس الخمس وارتياحها لكل ما يتناسب وطبيعتها التي خلقت عليها، فالحيد، كما أشار ابن طباطبا، تراح للناعم وتتأذى من الخشن.... وهكذا.

الجميل عند الفلاسفة والمتصوّفة العرب المسلمين القدامى:

نجد لدى الفارابي مفاهيم مرادفة لمفهوم الجميل، من مثل البهاء والزينة وغيرهما. والحقيقة أن الفارابي يربط الجمال بالكمال والتمام النهائي المطلق هو لمعيار الأساس للجمال عند الفارابي، وعند غيره من الفلاسفة والمتصوّفة العرب المسلمين. يقول الفارابي: «والجمال والبهاء والزينة هي كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل، ويحصل له كماله الأخير، وإذا كان الأول وجوده أفضل الوجود، فجماله قائم لجمال كل ذي الجمال، وكذلك زينه وبهاؤه، ثم هذه كلها له في جوهره ذاته، وذلك في نفسه وبما يعقله من ذاته» (٧٣).

نقهم من هذا الكلام أن جمال كل ما عدا الله هو جمال نسبيّ، فخاله وحده هو صاحب الجمال المطلق النهائي، أما الإنسان





الجاحظ

إذا كان الكمال الصفة الأساسية في الجمال لدى الفلاسفة المسلمين فإن الاعتدال شرط أساسي من شروط الجميل لديهم

ماذا يستعمله صاحبه: فإن استعمل يساره وماله في الأشياء التي هي خير فإن يساره خير، وإن استعمله في الشر فهو شر. وكذلك كل شيء كان صالحاً للشيء ولصنعه فليس يطلق عليه أنه واحد منها، بل الأولى أن يقال: إنه يصلح لها جميعاً كالألات التي يصلح بها ويُصنع فإن الألات لا توصف بأنها مُصلحة ولا مُفسدة، ولا تسمى أيضاً بالصالح والفساد إلا بعد أن تستعمل» (٨٧).

وقد أفاض الغزالي في عرض فهم العرب المسلمين لماهية الجميل وشروطه ومعاييره في كتابه الشهير (إحياء علوم الدين). كما أسهب في الحديث عن الجمال، وانقسامه إلى قسمين: حسي ومعنوي. وحاول أن يحدد القواسم المشتركة بين الأشياء الجميلة، كما حاول أيضاً أن يبرز دور الحواس في الشعور بالجمال. يقول الغزالي: «اعلم أن المحسوس في مضيق الخيالات والمحسوسات ربما يظن أنه لا معنى للحسن والجمال إلا تناسب الخلقة والشكل وحسن اللون وكون البياض مشرباً بالحمرة وإمتداد القامة، إلى غير ذلك مما يوصف من جمال شخص الإنسان. فإن الحسن الأظلم على الخلق حسن الإحصار، وأكثر التقاهم إلى صور الأشخاص، فيُظن أن ما ليس ميسراً ولا متشكلاً ولا متشكلاً لا يتصور حسنه، فلا يتصور حسنه، وإذا لم يتصور حسنه لم يكن في إدراكه لذّة، فلم يكن محبوباً، وهذا خطأ ظاهر. فإن الحسن ليس مقصوداً على مدركات البصر، ولا على تناسب الخلقة وإمتزاج البياض بالحمرة، وإنما نقول: هذا خلق حسن، وهذا صوت حسن، وهذا فرس حسن، بل نقول: هذا ثوب حسن، وهذا إماء حسن، فهي معنى لحسن الصوت والخط وسائر الأشياء إن لم يكن الحسن إلا في الصورة، ومعلوم أن العين تستلذ بالنظر إلى الخط الحسن، والأذن تستلذ استماع النغمات الحسن، الطيبة، وما من شيء من المدركات (إلا وهو منقسم إلى حسن وقيح، فما معنى الحسن الذي تشترك فيه هذه الأشياء، فلا بد من البحث عنه، وهذا البحث يطول ولا يليق بعلم الجمال الإطّباب فيه، فنصحب بالحق، ونقول: كل شيء، فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كانت جميع كمالاته الممكنة حاضرة، فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها هله من الحسن والجمال بقدر ما حضر، فالحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن تدوير وفرو عليه،

كلها من آثار الطيبة؟ أم هي من عوارض النفس؟ أم هي من دواعي العقل؟ أم من سهام الزوج؟ أم هي خالية من العلل، جارية على العزّة وهل يجوز أن يوجد مثل هذه الأمور الغالية، والأحوال المؤثرة على وجه العبث، وطريق البحث؟» (٨٠).

ويميز التوحيدي بين نوعين من الجمال: الجمال الحسي المادي، والجمال الإلهي/ المطلق. وهو يرى أن الجمال المطلق لا يتوصّل إليه إلا بالعقل. أما الجمال الحسي المادي فيذكره الإنسان بحواسه (٨١). وهو أيضاً يربط بين الجميل والناقص دوماً وكذلك الحال في الأشياء التي تُعرف بالخير والشر. فإن كثيراً من الجمال يعتقد أن الأشياء كلها منقسمة إلى هذين. وليس الأمر كذلك، فإن اليسار والتحسن من الدنيا ليس بخير ولا شر حتى يُظنّ في

والكائنات الأخرى فجمالهم جمال ناقص أو نسبي. لأن الإنسان لا يستمد جماله من نفسه، كما هي الحال في الجمال الإلهي، وإنما يستمد جماله من غيره، أي من الذات الإلهية.

أما ابن سينا فيفتحو في تعريف الجمال منحنى انقاربي نفسه. ولذلك فإن الكمال النهائي أو المطلق، الذي هو من صفات الله، هو المهيأ الأساس للجمال لديه. يقول ابن سينا: «وجمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له» (٧٤). كما يقول: «ولا يمكن أن يكون جمال أو بقاء فوق أن تكون الماهية عقليّة محضة، خيرية محضة، بريئة عن كل واحد من أنحاء النقص، واحدة من كل جهة» (٧٥). ويقول: «فالواجب الوجود الذي في غاية الجمال والكمال والبهاء، الذي يعقل ذاته بتلك الغاية في البهاء والجمال ويتنام التعلّق، ويتعلّق العاقل والمعتول على أنهما واحد بالحقبة، يكون ذاته لذاته أعظم عاشق وممشوق، وأعظم لذّ وملذّة» (٧٦).

إن المقوسبات السابقة تؤكد كون الكمال الصفة الأساسية الأولى في الجمال الإلهي. وعلى حدّ قول الدكتور سعد الدين كليب «فإن الجمال يرتبط بالكمال ارتباط الملول بالملّة، فالكمال هو حامل الجمال على كافة الأصعدة» (٧٧).

وإذا كان الكمال الصفة الأساسية في الجمال لدى الفلاسفة والمتصوفة المسلمين، فإن الاعتدال شرط أساسي من شروط الجميل عموماً لديهم. وهذا المفهوم - الاعتدال - يشتمل على مفاهيم جمالية صده هي: التناسب والتناسق والتوافق والانسجام (٧٨). وقد رأينا أن هذه المفاهيم قد شكّلت الشروط الأساسية لتحقّق مفهوم الجميل لدى الفلاسفة اليونانيين ولدى من جاء بعدهم من الفلاسفة وعلماء الجمال العرب. ولدى الفلاسفة العرب المسلمين القدماي أيضاً، فالنرجسي، مثلاً، نستشف من خلال حديثه عن سبب استحصان صورة الإنسان التعريف الاتّبي للجمال: «كألي في الأضواء، وتلدب بين الأجزاء، مقبول عند النفس» (٧٩). وهو يدعو إلى التأمل في منشأ الجمال، والتفكير في الأسباب الباعثة على الشعور بالجميل والإرتياح إليه. يقول: «ما سبب استحصان الصورة الحسنة؟ وما سبب هذا النوع الظاهر والنظر، والعشق الواقع من القلب، والصبيّة المثمّة للنفس، والتكر الطارد للنوم، والخيال المائل للإنسان؟ أهذه



وفلاصفةً ومتصوفةً، يَتِمُّ بصمات عدة، وهذه السمات هي: الكمال والاعتدال (ويشمل التناسب والتوافق والانسجام)، كما إن هذا الجمال جمال نسبي لديهم، وهو موجود في جميع الكائنات البشرية وغير البشرية، غير أن الجمال البشري يتفوق لديهم على غيره من الجمالات الأخرى، كما إن الجمال الإلهي هو مصدر الجمال الأول وهو الجمال المطلق والنهائي.

✦ كتاب أكاديمي من سوريا

الخاص به. كما يشير النص إلى صفة مهمة يجب أن تتوافر في الشيء حتى يصبح جميلاً، وهذه الصفة هي الكمال، غير أن الغزالي يرى أن لكل شيء كماله الذي يليق به. وينأى على ذلك فإن الغزالي يشير هنا إلى نقطة مهمة تتعلق بملازمة الشيء لوظيفته، وما خلق لأجله، فكل شيء جماله وحسنه في أن يحضر جماله اللائق به، الممكن له... فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وكبر وفخر....

إن الجمال عند العرب المسلمين، تتأدُّ

والخمد الحسن كل ما جمع ما يليق بالخمْد من تناسب الحروف وتوازنها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها، ولكل شيء كمال يليق به، وقد يليق بغيره ضده، فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به (٨٣). يؤكد هذا النص بوضوح، أن للجميل جانبين حسياً ومعنوياً، وأن هذين الجانبين متوازنان في القيمة، فلا الجانب الحسني (تناسب الخلقة واللون...) يُفضّل الجانب المعنوي، ولا العكس أيضاً صحيح. كما يؤكد هذا النص أن الجمال، لدى الغزالي، يختلف من شيء إلى آخر، وإن كل شيء له جماله

المواشي

- ١ - أوفيساتيكوف وسير ترفا، موجز تاريخ التطورات الجمالية، تعريب: باسم الصفا، دار الفارابي، بيروت، ط٤، ١٩٩٩، ص ١٤.
- ٢ - المرحي، فؤاد، الجمال والجمال، ص ٢٨.
- ٣ - ينظر: المرجع السابق نفسه، ص ٢٨، ٢٩.
- ٤ - المرحي، فؤاد، الجمال والجمال، ص ١٥.
- ٥ - المرجع السابق نفسه، ص ٤٠.
- ٦ - المرجع السابق نفسه، ص ٤١.
- ٧ - هوسمان، علم الجمال، ص ١٢.
- ٨ - المرحي، فؤاد، الجمال والجمال، ص ٤٢.
- ٩ - أوفيساتيكوف، موجز تاريخ التطورات الجمالية، ص ١٧.
- ١٠ - المرحي، فؤاد، الجمال والجمال، ص ٢٠.
- ١١ - ينظر: المرجع السابق نفسه، ص ٢٠-٢١.
- ١٢ - أوفيساتيكوف، موجز تاريخ التطورات الجمالية، ص ٢٠.
- ١٣ - المرجع السابق نفسه، ص ٢١.
- ١٤ - المرحي، فؤاد، الجمال والجمال، ص ٤٩، ٥٠.
- ١٥ - تنبه على أن بعض الدراسات الجمالية المترجمة عن الروسية لترجمة الجميل بـ (الرئع)، وبذلك لنجدنا يرد مصطلح (الرئع) في بعض النصوص المترجمة من تلك الدراسات فإن المقصود به هو مفهوم (الجميل).
- ١٦ - أوفيساتيكوف، موجز تاريخ التطورات الجمالية، ص ٢٣.
- ١٧ - ينظر: المرجع السابق نفسه، ص ٢٣.
- ١٨ - هوسمان، علم الجمال، ص ٢٤. تتلأ من كتاب (الشعر) لأرسطو، الفصل السابع، وبالعودة إلى كتاب أرسطو (فن الشعر) نجدنا النص الآتي: مكنة الجميل، سواء أكان كائناً حياً أم شيئاً مكرّراً من أجزاء، وبالشروط ينطوي على نظام يتوحد بين أجزائه، وله علم يضمن لشروطه معلومة. فالجمال يقوم على النظم والتنظيم ولهذا فإن الكائن المعنوي (الحي) إذا كان مستقراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً، لأن إدراكنا يصبح غامضاً وكأنه يتعقّب في برهة لا يمكن إدراكها، فن الشعر، ص ٢٢. وقد علق عبد الرحمن بندي على ذلك قائلاً: لا نستطيع في برهة أن نتميّز الأجزاء، ولأن لا نقيم، والناسب ولا نذكر الانسجام في التركيب، ينظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بندي، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٧٢، ص ٢٣، حاشية رقم (٤).
- ١٩ - المرجع السابق نفسه، ص ٢٥، ٢٥. وما بين مقولتين تتلأ من كتاب (الشعر) لأرسطو، الفصل الخامس عشر، ص ٤٢.
- ٢٠ - أوفيساتيكوف، موجز تاريخ التطورات الجمالية، ص ٢١.
- ٢١ - المرجع السابق نفسه، ص ٢٧.
- ٢٢ - المرجع السابق نفسه، ص ٨٢.
- ٢٣ - المرجع السابق نفسه، ص ٨٦.
- ٢٤ - أوفيساتيكوف، موجز تاريخ التطورات الجمالية، ص ١٢٢.



مراجع البحث

- إبراهيم، زكريا (فلسفة الفن في الفكر المأمور) مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦.
- أرسطو (فن الشعر) ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣.
- إسماعيل، عز الدين (الأسس الجمالية في النقد العربي) دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٢.
- أوهسبايكرهف، م. وسيمر نولا، (تأريخ التطويرات الجمالية) فريب: باسم السفا، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٧٦.
- ثيودور شميسكي، ن. غ. (علاقات الفن الجمالية بالواقع) ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢.
- التوحيد، أبو حيان، ومسكوكة (الهوام والشرامل) تحقيق: أحمد أمين والسيد أحمد صفر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١.
- الجاحظ (البيان والبيان) تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥.
- الجاحظ (الرسائل) تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥.
- الجاحظ (الرسائل) جميعها وشرحها: حسن السندوني، المطبعة الرحمانية، مصر، ط١، ١٩٧٣.
- جويو، جان ماري، (مسائل فلسفة الفن المأمورة) ترجمة وتقديم: سامي الشروبي، دار الثقافة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٦٥.
- ديمور (بحث في الجميل) ترجمة عن الفرنسية وقدم له: الدكتور علي نيهب إبراهيم، أزواد لاطبعة والنشر والترجمة، مطبوع، ط١، ١٩٧٧.
- رشاش، لئدره (النقد الجمالي) ترجمة: هنري زهيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط٢، ١٩٨٩.
- سكاتيانا، جورج (الإحساس بالجمال) ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة وصندوق: نيهب محمود، مكتبة الأناجول المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥.
- ابن سينا (التبصير) تبصير وقدم له: ماجد فخري، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.
- شيلار، فريدريك (في التيقية الجمالية) ترجمة: ولاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١.
- الشنقيط، حسين (فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيد) دار القلم العربي ودار الرقاصي، حلب، ط١، ٢٠٠٢.
- ابن طباطبا (أخبار الشعر) تحقيق وتعليق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦.
- طائم، رمضان بسطاطسي، محمد (علم الجمال عند لوكاتش) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١.
- الزبالي، أبو حامد (إحيا علوم الدين) نسخة مصورة عن النسخة الأميرية المطبوعة سنة ١٢٨٩ هـ، مصر، تاريخ النسخ ١٢٥٢ هـ - ١٩٣٣ م.
- الفارابي (آراء أهل المدينة الفاضلة) مطبعة التقدم، مصر، ط٢، ١٩٠٧.
- كروتش، بنديكت (علم الجمال) عن: زهبة الحكيم، راجعه: بدر الكسم، للنحاس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية، دمشق، ١٩٦٣.
- كليب، محمد الدين (كثيئة الجمالية في الفكر العربي الإسلامي) وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٧.
- كليب، محمد الدين (التقييم الجمالية في الشعر العربي الحديث) أطروحة دكتوراه، جامعة حلب، ١٩٨٩.
- لاف، شارل (مبادئ علم الجمال) ترجمة: خليل شطا، دار منشق، دمشق، ١٩٨٢.
- الرضي، فؤاد (الجمال والجمال) دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩١.
- هلال، محمد شفيق (النقد الأدبي الحديث) دار العودة، بيروت، ١٩٨٧.
- هويسمان، نيمس (علم الجمال، الإستيقاظ) ترجمة: أميرة حلي، مطر، مراجعة: أحمد فؤاد الأقواسي، دار إحياء الكتب العربية، مصر، د. ط١.
- هينل (فكرة الجمال) ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٨.
- هينل (المسلخ إلى علم الجمال) ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

- ٥٢ - سكاتيانا، جورج (الإحساس بالجمال) ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة وصندوق: نيهب محمود، مكتبة الأناجول المصرية، القاهرة، ط٢، ص ٧٤.
- ٥٣ - إبراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المأمور، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦.
- ص ٧٥.
- ٥٤ - كروتش، بنديكت، علم الجمال، ص ١٠٢.
- ٥٥ - المرجع السابق نفسه، ص ١٠٤.
- ٥٦ - لاف، شارل، مبادئ علم الجمال، ص ٦٥.
- ٥٧ - المرجع السابق نفسه، ص ٦٥.
- ٥٨ - طائم، رمضان بسطاطسي، محمد، علم الجمال عند لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ص ١٠٧.
- ٥٩ - المرجع السابق نفسه، ص ١٠٩.
- ٦٠ - جويو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المأمورة، ترجمة وتقديم: سامي الشروبي، دار الثقافة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٦٥، ص ٨٥.
- ٦١ - إبراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المأمور، ص ١٠٩.
- ٦٢ - إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٢، ص ٩٨.
- ٦٣ - الرضي، فؤاد، الجمال والجمال، ص ٨٢.
- ٦٤ - ينظر: كليب، محمد الدين، البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٧٧، ص ٦٥.
- ٦٥ - الجاحظ، البيان والبيان، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥، ص ٢٤٠/١.
- ٦٦ - المرجع السابق نفسه، ص ٢٤٨/١.
- ٦٧ - لا يقصد الجاحظ بالوزن هنا الوزن الشعري، وإنما يقصد الوزن.
- ٦٨ - ينظر: الجاحظ، الرسائل، طبعة عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٧٣، ص ١٢٢/١، ١٢٢/١.
- ٦٩ - الجاحظ، الرسائل، طبعة حسن السندوني، المطبعة الرحمانية، مصر، ط١، ١٩٧٣، ص ٢١٨.
- ٧٠ - الجاحظ، الرسائل، طبعة السندوني، ص ٢٧٤.
- ٧١ - الرضي، فؤاد، الجمال والجمال، ص ٤٧.
- ٧٢ - ابن طباطبا، أخبار الشعر، تحقيق وتعليق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦، ص ١٤، ١٥.
- ٧٣ - الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، مطبعة التقدم، مصر، ط٢، ١٩٠٧، ص ٢٠.
- ٧٤ - ابن سينا، كتاب التبصير، تبصير وقدم له: ماجد فخري، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ٢٨١-٢٨٢.
- ٧٥ - المرجع السابق نفسه، ص ٢٨١.
- ٧٦ - المرجع السابق نفسه، ص ٢٨٢.
- ٧٧ - كليب، محمد الدين، البنية الجمالية، ص ١٦٨.
- ٧٨ - ينظر: المرجع السابق نفسه، ص ١٧٠.
- ٧٩ - التوحيد، ومسكوكة، الهوام والشرامل، تحقيق: أحمد أمين والسيد أحمد صفر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١، ص ١١٠.
- ٨٠ - المرجع السابق نفسه، ص ١٤٠.
- ٨١ - ينظر: الشنقيط، حسين، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيد، دار القلم العربي ودار الرقاصي، حلب، ط١، ٢٠٠٢، ص ٩٦، نقلاً عن للتوحيد (الفاقيسات)، ص ١٦٠.
- ٨٢ - التوحيد، الهوام والشرامل، ص ٢١٨.
- ٨٣ - الزبالي، إحياء علوم الدين، نسخة مصورة عن النسخة الأميرية المطبوعة سنة ١٢٨٩ هـ، مصر، تاريخ النسخ ١٢٥٢ هـ - ١٩٣٣ م، ص ٢٥١/١، ٢٥١/٢.



شباب الغرب... والشرق الوسيط

لماذا تحصد الروايات التاريخية الجوائز الأدبية الغربية وتحقق أعلى المبيعات رغم أن أسلويا سري بعيد من التطوير الحديث؟

ولم يُقبل الشباب الغربي على الفعاليات الأدبية مدفوعة الثمن بينما يغيب الشباب العربي عن مثلها وهي مجانية؟

هازت رواية «كاتدرائية البحر» الإسبانية لإيل فالكونيس في ٧٠٠ صفحة بأربع جوائز رغم أنها الأولى لكاتبتها، ونافست كبار الأدباء الإنسان توزيعاً وانتشاراً، وهي تتحدث عن برشلونة وقيمها وشخصياتها في القرون الوسطى.

وهنا روجز مكدونالد الأسترالي بجائزة رفيعة حين تناول الاحتلال البريطاني لقارته الصغيرة في القرن التاسع عشر، مصوراً العلاقات الإنسانية والقيم والتعاطف الإنساني في زمن الحرب.

وقبلهما حققت رواية «الكيميائي» لكاتبتها باولو كويلو الشهرة والثروة، وكرسته كاتبا عالميا حين تناول أحلام راع إسباني صغير يفامر بقطع الصحارى العربية الإهريقية بحثاً عن حلمه في كنز مدفون في الأهرامات، وقد استوحى الحكمة من ألف ليلة وليلة كما اعترف بنفسه.

وحقق أمين معلوف شهرته الروائية حين عاد إلى التاريخ العربي الوسيط لينسج منه رواياته فيعترف به الغرب ويحصده الجوائز ثم يكرسه العرب كاتبا كبيرا.

مشترك واحد بينهما هو رغبة الغرب في العودة إلى الماضي والإطلال على صوامع لا يعرفها الشباب منهم قبل الكبار.

حين دعيت مع عدد من الأدبيات العربيات الشباب صيف ٢٠٠٦ في المتحف البريطاني لنقرأ قصصاً لنا مترجمة ستظهر في كتاب واحد. لم أكن قد قرأت لأي منهن - ذهبت متوجسة من أن نقرأ لبعضنا، فرسم الدخول للفرصة خمسة جنيهاً استرلينية، ومباريات كأس العالم تخلي الشوارع حتى انتهائهما، فمن سيأتي ليستمتع لقراءات قصصية وكاتبات عربيات لا يعرفهن؟

ولكن الحضور الكثيف خيب ظني.

أما الفعالية التالية لنا فقد فاقت كل توقع حين بيمنت جميع تذاكرها قبل أسبوعين من إقامتها. وكان جل الحضور من الشباب، وهي ليلة الفكر والتقاليد الصوفية من خلال الشاعر الفيلسوف والفقيه الإسلامي «محي الدين بن عربي»، صورت حياته في الأندلس حيث ولد وعاش، وترجمته عبر شمال إفريقيا ليستقر في دمشق ثم يدفن فيها تاركا ٣٥٠ كتاباً منها «الفتوحات المكية» و«مشكاة الأنوار» و«نصوص الحكم» و«رسالة الاتحاد الكوني» وختمت الليلة بقراءات من شعره وسط الإحجاب والتصفيق والتسابق على شراء مؤلفاته وشعره المترجم.

فلماذا الاهتمام الإنجليزي بمفكر إسلامي صوفي عاثر في القرون الوسطى؟

وبالمصادفة في أندلس الحضارة والتسامح ورعاية الفنون والآداب؟

يرجع علماء النفس الارتداد إلى الماضي إلى غياب القيم والمثل في عالم مادي

سليم الأطر

استهلاكي وواقعي إلى حد إفساد الجمال والروحانية وغياب المثل الأعلى، ولهذا ينجح أي إبداع - سينمائي أو تلفزيوني أو أدبي - يعود بالناس إلى ما أضعته الحضارة الحديثة خاصة التحولات الاجتماعية والفكرية والدينية بعد الحرب العالمية الثانية ثم دخول عصر الفضاء، وهو يفسر الإقبال على التاريخ الوسيط، حيث أخلاق الفرسان والعواطف المشبوبة والخيال والأحلام والعفة والموت حيا وقيم الوفاء والتضحية والإيثار، كما يعني احتجاجاً صامتاً وحاجة روحية ونفسية إلى ما تفتقده الحضارة الحالية الواقعية والجافة.

والتفسير في مجمله صحيح، ولكن القراءة والكتابة ورعاية الأدب والفرن قيم يترتب عليها الغرب رغم اختراعه لتقنية الفضاء والاتصال، ولهذا تطلب ملكة بريطانيا في لقاءها مع آلاف الطلاب المحتفلين بعيدها الثمانين أن يعودوا إلى الكتب التي استوحى الاحتفال بعض شخصياتها لقراءتها ومعرفة مضمونها، وتقديم هذه الكتب بأشكال رمزية.

الثقافة تعود لتواتره الأجيال لا يد أن يبدأ من زمن ما.

ومتممها الإنساني الجملة الفعلية الواقعة خبراً للمبتدأ (تشرب صورتها)، والعلاقة بين الحملين علاقة إدماجية. أما، من حيث البنية المعجمية، فالعنوان يتألف من الوحدة المعجمية (الغزاة) بوصفها ذلك الكائن الرشيق الموسوم بالحركة والانقذات والمتميز بالجمال، في حين تدل الوحدة المعجمية (تشرب) على حدث في الزمن الحاضر، والفعل واقع على صورة الغزاة فكيف يمكن أن تشرب الغزاة صورتها لأنها تقتصر النظر كما هي شأنها النص الى صورتها من خلال انكبابها في صفحة الماء، وهو ما يتقاطع مع أسطورة (ترسمس) اليونانية، وهو ما يشي بالبعد الذاتي الذي يؤسس عليه هذا الديوان أهته الرؤيوي والرمزي، وهكذا يتخذ الشاعر من الغزاة صورة استمارية مركزية في الديوان، وبالنظر الى امتدادات هذه الصورة في حشد النصوص تلفيها تتقاطع من خلال الثنائيات في المستويات التالية:

- الغزاة لم تر صورتها إلا في زمن فريد وكذلك الشاعر لا ياتيه الشعر إلا في زمن الشعر الخاص.

- الغزاة كائن جميل مثلاً الشعر كلام جميل

- الغزاة تشارك الشاعر ذكرياته مثلاً يشارك الشعر الشاعر وجوده

- الغزاة تستغرق احتمالات تأويلية متعددة، كما الشعر تماماً، ومن هنا تتجاوز هذه اللفظة دلالتها المعجمية الحرفية لتأخذ مدى وأسما في الدلالات الرمزية التي لا ينفك علي الحازمي من أن يعود إليها من حين لآخر، ويمعان مختلفة ومتضادة، فالغزاة هي الشاهدة على أسطورة الجذب (تجلس الذكر أمام النبع تروي للغزاة/ قصة العطش المقيم على الضفاف ص ١٢)، وهي الممر الى الغواية (لم تنتبه / لدبول خطوتها على الصلصال / أغوتنا الغزاة حين فرت من قوائمها/ ص ٢٧)، وهي امرأة جميلة (مثلاً الكائنات الجميلة في الأرض/ الغزاة تمضي الى شأنها حرة / عند الظهيرة / تنهيب للبع تقبل حناهما/ .. ص ٣٩)، وهي طفل الصباح

الكتابة وبهاية النيل مقاربة فني « الغزاة تشرب صورتها »

إبراهيم الفوايجي *

«إن طيفاً غير غريب علي يخفق من حولي، فأتذكر حبي الجنوبي الغابر»
بوشكين

«الغزاة» تشرب صورتها « (١)، هي الأضومة الشعرية الثالثة في تجربة الشاعر السعودي علي الحازمي، والديوان من القطع المتوسط، ويشمل ستة عشر نصاً، موزعة على ثلاثة إضاءات أو أبواب هي على التوالي: (جمريفقو..

امرأة تحب)، (حبيب مريض) و(فضية قتل)، وجميع نصوصه الشعرية مصاغة بلغة حبيلى بالانزياح الدلالي، ويمتظومة لا متناهية من الرموز والعلامات والصور المثالية والحركة في دارتي، الحب والجمال، والديوان بهذا الزخم يشعل في أذهاننا جمراً من الأسئلة المتوقدة التي لا تحلو من لذة.

علي الحازمي

الغزاة تشرب صورتها



صاحبها: د. محمد علي

غزاة العنوان:

أولت السيميولوجيا أهمية بالغة للعنوان، بوصفه علامة لغوية إجرائية ناجمة لمقاربة النص الأدبي، ومفتاحاً أساسياً لنولوج الى مواله وسبر أغواره قصد تأويلها من خلال استكناه بناته التركيبية والدلالية والرمزية.. ومن هنا صاغ علي الحازمي عنوان ديوانه الثالث بجملة مركبة، منمقلها المبتدأ (الغزاة)،

يلف اليباب حقولا من الحلو / رحننا نربي
متنابلها في الفصول القصيدة ص ١٧، وقول
الشاعر: «عودي الى سهل الحنين / كما تعود
الطير» من ترحال نعيمها البهيدة / هلدنيا
ما يكتفي لتربية الصغار / إذا أتوا من غيب
غفوتنا / على عشب السماء / لدنيا شمس
في سلال الخبز / تكفيها لتضع تحتها وترا
على كل الفصول ص ٢٠

وبهذا نجد ذلك التطابق بين المرأة
والطبيعة في الديوان من خلال نصوص:
تبدننا شمس أب، نحلة... تسند العمر، بعيك
خيتيه مناديا، غصن وحيد للفناء، عائشة،
جناح المخيلة حب مريض... وهو توظف
يوحي بحالة نفسية أو شعورية، وبالتالي
تتمتع العاطفة بالوعي ليعضد دلالات
ذات أبعاد إنسانية تتمتعش عنها تجربة
المرأة في بحث مجتمع بدوي له ما يسوغه
في وجودها، بوصفها رؤيا شعرية، الصراخ
الذي سال من شرفة / في علو الهنايا / لم
يكن غير رغبها في التحرر / من قيد عزلها
العاطفي، ص ١٦، وبهذا نجد التطابق بين المرأة
/ الأنثى من زاوية عميقة تتحول فيها إلى
حقيقة إنسانية و إلى جوهر شامل عبر
تتأصل الطبيعة التي تتركى في المرأة مجرد فخر
وقصص العاطفة التي تتركى في المرأة مجرد فخر
ورأيتها، فتتقو المرأة امتدادا حضاريا في
الوجودان، لذلك عاجلها الشاعر في المنحى
الصوفي على اعتبار أن الشعر توجه داخلي
تلمبه تجربة وجدانية تقوم على رؤية الباطن
على عكس الواقع الذي ليس إلا صورته
الظاهرة، واللافت والجميل في الديوان، إن
المرأة غدت تجسيدا رمزيا لكي تكون متألقة
وموجهة بشعرية متميزة في المقطع التالي: «
معا بالهدين/ منتطع درب السؤال الأخير/
إلى حلمان/ منتفضي إلى قبلة الأغنيات
الشريفة / منتفضي... / وإن يمتطع العمر
من روحنا قطمة / لن تعود إلينا/ سنتركها
فوق كف من الرمل / كيما تلب فجر الهديل
البهيد/ سترهر / باسمي واسمك من برعم
غائثر في الشئيد/ سنولد ثانية لا تخافي/ برعم
سنولد/ لو بدد ألف سنه من ٨٢٧ أبريل
أيضا صورته ورؤاه من عالمه الذاتي، وهو في
ذلك، إلى تيار البوح الشعري والخفي، وهو
ما يولن الديوان بالطابع الإنساني الجرائبي،
ولعل الشاعر يمس بنوع من التعويض الذي
يمنحه ضريبا من الامتلاء بعد نهايته من

يتميز الديوان بمسحة غنائية متوغلّة في أوصال نصوصه لتجعل مفرداته تنتج نوعا من التطريب

عنصره بوصفها مظاهر جزئية أو خارجية
تتشرك في إشارة الإحساس إزاء الحب
والجمال في العالم لتصوير حالته النفسية،
ولو أنه تناول العناصر الطبيعية المذكورة
بما هي أيقونات تستلزم محالا عليه هذنيا
غالبًا تستعصره فاعلية القارئ، لذلك أكثر
الشاعر وهو يرسم لوحة الحب من استمارة
أدواته الفنية من الطبيعة، حيث ينتقي منها
معادلا فنيا استماریا أو فريدا مجازيا يوحي
بمواصفات المرأة، كقوله: يا حبيبة مري على
القيم / ذهبا تلوح بالألوانيات على مفرق
السهل / حين ولدنا/ كما العشب بين صخور
التلال القريبة... ص ١١، وهكذا يتخذ الشاعر
من الطبيعة عليه أصباغه، يلون بها لوحة
المرأة والحب والجمال والمالم، ويرفها
بإيحاءات التجدد والخصب: وحدها خيلنا
/ حين تلدن إلى التبع / تشرب من خيلاء
/ بلوح/ على فضة الماء، / تظل تراوح في سهل
ثورتها / بانتظار المهب / كم تتوق طويلا
لمودة فرسانها / من خريف بهيد ص ١٨،

وفي مواضع أخرى الأخير تستجيب الطبيعة
ألماله وأحزانه لتنبو في نصوصه بسمات
مؤنثة: تجلس الذكرى أمام البعث تروي
للزفالة / قصة العطش القيم على الشفاف
/ وكيف لاح الغيم في خجل من الماضي /
ليزهر غصن قاتمك التنبيل ص ٢١، وما إن
يتعمق القارئ في عالم نصوص الديوان
حتى يلهم هذا التواضع اللين بين الشفاف
والطبيعة، وهو ما يستشف من قصيدة
«جناح المخيلة» ص ٣٩. وهذه المظاهر
الطبيعية ليست مجرد مظاهر لحالات
وصفية، بل تكمن علاقات حضورية في
الزمن الذي توحى فيه بوجود علاقات غائبة
تحيل على الغائب الدلالي: «لنا الله / حين

المبدل» الفزالة طفل الصباح المدلل في شجر
الكلمات ص ٤٠، وفي ناي الوفتة» الفزالة ناي
الوقت يؤثث سميت الجهات ص ٤٠، وفي توبق
الحياة» الفزالة توبق الحياة التي نفسها / خصص
الجمال التنبيل لروضة الغمة الثائرة ص ٤١،
وهي القصيدة (الفزالة ريش القصيدة حين
يحط طواعية / فوق شال الكلام... ص ٤٠)،
وهي الرغبة الشهوانية (الفزالة جرح نهيج
من المسك / في شقة الرغبة الأمراء ص ٤١)،
وهي الزمن المريض» الفزالة ليل مريض
يطوق صمت الحبيبين ص ٤١)، وهي أرض
التصالح» الفزالة أرض ضرورية للتصالح/
بين خصوم الطبيعة والبقشر الطيبين ص ٤٢،
وهي الحرية (الفزالة حرية في الأقاصي،
ص ٤٢)، وهي مطية النخيل (... جناح المخيلة
ص ٤٢)، وهي العدم (الفزالة صفر البداية...
ص ٤٢)، والوجود (... خيط رهيف / يشد إلينا
الجهات... ينتقى بمنصف الدائرة ص ٤٢)،
وهي هنا تبدو لفظة الفزالة لفظة مشمة
في العنوان والديوان برمتها، بحيث تصير
محملة بظلال وملاحظات رمزية مصاحبة
توحي للقارئ، ولا تكشف له كل أبعاد النص،
بل تدع له فضا من التخيل ليملا فترات
البهاض النصي، ومن هنا قدرة الشاعر على
تطوير الكلمات وإلحاقها بها إلى مستوى
دلالي وعاطفي عال، يمكنه من التقبض على
مشاعر قارئة من خلال إخراج هذه الكلمات
من معانيها الحرفية وتحويلها إلى علامات
لفوية مشحونة بالعاطفة والحياة، وكأنه
بالشاعر يقبس نبض القارئ، وهو يمس
بخياله وتوقعاته، للانصراف أو الانفلات نحو
ما رعب من الآفاق والاحتمالات التأويلية.

الشعرية الفنية، الوجدانية،

يتميز ديوان «الفزالة» تشعرب
صورتها بمسحة غنائية متوغلّة في أوصال
نصوصه، بحيث تجعل مفرداته تنتج نوعا
من التطريب، بحيث تجعل مفرداته تنتج نوعا
المفردات التي تصله بموالم أرضه/ قريته
وقفوتها بها، لذلك تكثر في الديوان مفردات
توحي بهذه الأجواء (الغيم) السهل، العشب،
صخور التلال، الشعب، الحقل، الشمس،
الخيل، الفراش، السنايل، الريح، القمح،
النخل، البع، الفزال، الضبور، نجوم
القم، الندى، الصلصال، القمر، التراب،
الضفاف، الطير، المسام، الغمر، الزم،
الأرض، البحر...، وهي كلها مستمدة من
الحقل الطبيعي، الذي ركز الشاعر على تتبع

أوغت الفزاة حين فرت من قواها / تلج
فضة الأوقات في غدا الشريد / لم تختلف
عن أمس غريتا كثيرا / بل تغير صوتها في
الظل من نيت الكلام / على حواف صوتها
/ في دمن المحقق بالسؤال من ٢٧، فالشاعر
مشدود إلى الطفولة والصصال والريح؛ كلنا
انتهينا حين أهدر لنا / الفرص الأخيرة
للتوحد. ص ٥٩، إلى أجواء الجنوب الذي
يقيم فيه الشاعر صلحا أبديا مع الباب
المضلل ليس فقط إلى الحقول والأشجار
والأودية، وإنما إلى الأنساع وعوالم الروح...
لنا الله / حين يلف الباب حقولا من الحلم
رحنا نربي سنالها في القصص العسية
ص ١٧، ووحده النخل ينصب رمزا موحيا
بالأجواء الطفولية الحالية، هذه نقطة تسند
العمر / من وحل أيامه... استظل بها / على
مهلك / عندما تصمدن على جنح روحي
المريض، / خذي ما أردت / من الشفق
المبهم في عذقه / واتركني أصارع ريبا
تريد اقتلاع جنوني / من الحلم... حين
تقبين من ٢٠، ولعل احتفاء الشاعر بفناء
الجنوب له اعتراف ضمني باقترابه من
عويله الطفولي، عبر استحضار الذاكرة
من أجل إعادة صياغة دقائق القرية وناسها
المبهمين، بعض من الذكرى ملقطة / تراوح
في سلال الوقت / مذ نذر النخل منامه
ومقامه / ليكون حارس حلم ليلك البرية /
من نجوم الصبح حول رؤاك /- حين يوزرك
القمر الجميل من ٣٣، وقول الشاعر: «حين
تقفو سنابل أرواحنا / في هزيع سريرتها
القروي / يحيي هواك الجنوبي مزجحا /
بالمواويل والأغنيات القروية / من تعبي...
كان طيفك يهزني في الحقول / كعبة
قمع تفتق وجه التراب / لتضصح من حرقه
كامنه ص ٢٧، إنها شعيرة القرية التي تسكن
شخاف الشاعر وتملك عليه حواسه، وفي
ذلك تعبير عن النظور الروحي، وهو على
المستوى الذاتي في عوالمه المادية والمعنوية،
ولعل الشاعر ينهت للشعيرة القروية الجميلة
المسترجعة في الزمن الماضي، بين الزمن
العربي المدني على اعتبار أن المدينة العربية
الرائضة غائبة من كياننا الروحي، ولعلها أيضا
استبطن الشاعر لزعة فكرية منازاة إلى
الثقافة الشرقية في خصوصياتها وموتها
المستبلة، ورفض لكل مظاهر الثقافة الغربية
المثبثة للتعليق، وفي القلم التالي ما يوحي
بهذا المعنى: « ليس في العمر متسع / كي
نسير على ضفتين / ولن تمكن من سرد

يضيق الشاعر ذرعا بما يصور به المجتمع من مظاهر القبح من حواله لهذا يجد في الطبيعة موثله الذي يخلو فيه إلى ذاته

للمدى في سريره، / لعل هذا الصبح يحمله
إلى غده القريب / فدرج رحلته إلى الماضي
يطول من ٢٤، وبهذا استطاع الحازمي
الاشتغال على ثرائه الباطني متجاوزا مفهوم
الانكماش المرآوي ليدرك بهاجسه الشعري
ما تطوي عليه الذات من امكانات إبداعية
روحية، وبالتالي يربط تجربته الشعرية
بالتجربة الباطنية في استقرافها الوجداني
والباطني على نحو صوفي، « والحال أن
الشعر حالة روحية غير قابلة للتجزئة، وهي
وإن كانت منبثقة من جدل الوجود والوجدان،
إنها تتسامى باتجاه تحقيق نظامها الخاص
واستقلالها الذاتي وكل ما يمكن أن يبدو
تجليا شعريا لمفاهيم صوفية خاضع،
وفق عملية امتصاص وتحويل مستمرة » (٢)،
ومن تتابع التجربة بين الشعري والصوفي
نورد المقطع التالي: لنا ما لنا / من مناهت
للحلم ترقها / في كنف التلال القروية،
جناح الهجير يهدد / أرواحنا بالرضى
حين نرعى الشياه / بمنعدرات الجبال
المطلة، / وجه الحياة يظل يضاحك / مقل
رؤانا المريض على حرته / والسما تجمد
من حاجبها طويلا... عشي التاب من
١٨ ١٩، مما يسم نصوص الحازمي برأفة
الأرض (التلال، الهجير، الشياه الجبال...)
وهذه الوحدات المعجمية تعيد لنا ذاكرة
طفولة الشاعر / ومن ثم عشقه لنا كما
هو قروي لدرجة أغدق على فضائه البدوي
صورا بلاخة في الديوان، كلها تتنوع بقوة
وحياة بسيطة تكاد تسين غريتا في المدينة
العربية الصاخبة، التي جعلت الشاعر
ينصت لكائنات الأرض في شعيرة أخاذة:
لم ننتبه / لنذول خطوتنا على الصلصال /

كتابة هذا الديوان، فآفكاره تتماوج بين حالة
مكتوبة وأخرى مكتوبة في لغة شعرية، وبين
اللفة والحلم والواقع المعيش: حين تلفو سنابل
أرواحنا / في هزيع سريرتها القروي / يحيي
هواك الجنوبي مزجحا / بالمواويل والأغنيات
القروية / من تعبي... كان طيفك يهزني
في الحقول / كعبة قمع تفتق وجه التراب /
لتضصح من حرقه كامنه ص ٢٧، وتبرز الذات
الشاعرة مؤتلة بالحلم والرمز وبالدلالات
الأيحائية... واتركني أصارع ريبا / تريد
اقتلاع جنوني / من الحلم... / حين تقبين
ص ٢٠، ولعل الشاعر يضيق ذرعا بما يصور
به المجتمع من مظاهر القبح من حوله، لذلك
يجد في الطبيعة موثله الذي يخلو فيه إلى
ذاته، يشهد فيها الصفاء والغراء، وهو حين
يحتضن بين ثناياها محبوبته يلقى فيها
البديل عن الجنس البشري برمته، وعودته
إلى الطبيعة هي في الأصل عودة إلى ذاته
وعادة الاعتبار المعنوي والحر لها وتجاوز
كل المواضعات الاجتماعية المضغطة، وبذلك
يقترأ الطبيعة قسما جديدة، ويتخذ منها
مكانا تربطه بها علاقة جديدة أيضا من
خلال رسمه لأسرارها وكشف حقائقها،
فيصحب الخريف مفصلا لدى الشاعر الذي
كرر لفظة هي غير ما مضى، لأنه يتفق
ونفسه الحزينة، ولأنه إيدان بتوقف نبض
الحياة التي استعالت ذبولا وتحللا وفناء: «
حين مال الخريف على ليلها / وهي تصفي
إلى وردتين / تاهمان في خيما انطفات روحه
/ في هديل المكان... ونام على دمه زهر
تبطؤه / في صقيع الجمد / أقرب من جبها
الرمري / إلى مهبط الصدر / لكه ظل في
نومه صالحا... / لم يحاول تحريك أمواجه
الراكضة ص ٦٢، ١٣، والشاعر في ذلك ينزع
نزعاً صوفيا في بعثه عن المطلق عبر
الطبيعة والذات، وهي مهمة ميتافيزيقية،
وعليه تقع مسؤولية تفسير الكون، وهو ما
يقود في بناء صوره التي تتحد فيها الذات
مع الموضوع من أجل تشكيل الرؤية الإنسانية
في أفقها اللامحدود، وعليه تشكل الذات
بؤرة اهتمام الشاعر في الديوان، فيطعن
على شره البعد الفئاني والوجداني الطافح
بإحساسات الخربة والحزن والإحساس
بالشاعر الإنسانية وفي صدارتها الحب: مثل
الندى الغافي / على ظل الفراشة... حبك،
عصفت به الذكرى على العتبات / في صمت
الخريف الإنساني ص ٣٢، وأجلسته على
نهايات الكلام / يحبك خبيته مناديا / تلوح



تتجسد هذه التجربة من أبعاد جمالية تكون هي المحفز الجوهري لكي ننحيا هذه الحياة ، لذلك تدخل الذات مع الموضوع، الوجدان مع الوجود في علاقة جدلية يوجه الشاعر من خلالها الفعل القرائي ويدعو القارئ لممارسة عملية التخييل / الشعر حتى يتأقرب التجربة الشعرية في شقها الوجودي، فالذات الشعرية تنقش في الموضوع الشعري على نحو فكرة الحلول الصوفي، أو تجعل الموضوع الشعري يستغرق عوالم الذات وهو اجسدها فيتحول الموضوع الشعري إلى وجود مطلق متحرر من جميع أنواع السلطة والمواضعات، وهكذا نطرح على المعادلة الشعرية التالية:

الفراشة عاشقة = القرية = الحياة = الوجود .

إن الشاعر في ديوان « الفراشة تشرب صورتها » يتملكها هاجس الأئين المأساوي من جراء الخراب المهدد للأخضر واليابس، ومن جراء غياب الإشرافات المضئية في الوجدان الإنساني، وهو ما يردده الشاعر في قصائده، فيرسم لنا معالم العزلة والفرة نتيجة لمفارقة الأرض والحب والطفرة والتباضع: « هل تكتب الدنيا / ولانتما من الماضي/ كما عاد التشديد الموسمي من الصدى / هل كان يكتفي / أن ينظر على مسافة شارع / من روحنا / ألم نكل للممر باب آخر لنعيد / عن غده المريض صرنا ٢٨، وبالتالي يرفض الشاعر التصالح مع هذا الواقع ماضيا وحاضرا ومستقبلا في سيرة تراجيدية تفرم الوجدان، حيث الإحساس باليابس وخيبة الأمل في تحقيق كل ما هو إيجابي من الوجود الإنساني؛ يمر عام على حزنها والمذابح/ مثل الطعالب أخذته في النمو/ على صمت جذرائها الباردة/ كل شيء يدل عليه /... ص ٦١...» كل شيء هنا ينطق بالصمت... في لغة جامدة ص ٦٢، وهكذا يعلن الشاعر بدأ واستمرار سمفونية اليباب، خصوصا وأن ما تبقى مما هو جميل سيلفظ غدا آخر أنفاسه، بل لم يعد لوجوده في الذائقة العامة صدى، لذلك يستعصي الشاعر حالات الموت الرمزي يبدأ من الحب الحال بالحقول وانتهى بالموت الحال بالبرق، ومن الطبيعي في هذه الأجواء أن تكثر في تلايب الديوان، صور اليأس والإحباط والضيق الذي ينتهي معه كل شيء، ويسود الخوف من المجهول والمستقبل، فلا يجد الشاعر الخلاص إلا في الحلم القادر على صوغ الوجه الجميل للحياة: « لنا الحلم

لذلك، في نصوص الديوان (طفل رؤانا المريض، السماء تجعد من حاجبها طوليا، نخلة تصعد العمر، جذع روجي المريض، الشفت المتبسي في عذقه، تجلس الذكرى أمام النبع، العطش المقيم على الضفاف، ... فيصبح الزمن الراهن مهدداً بطوفان اليباب وجفاف الأنصاع: خذي ما أردت / من الشفت المتبسي في عذقه / واتركيني أصارع ريعا / تريد اقتلاع جفوني / من ...الحول... / حين تفتين من ٢٠، فالحقول والمواطف والأشياء والأحلام والأرواح والتذكرات والأفلاك كلها تكتوي بهجر اليباب. إنها رمزية قائمة على التقابل بين ثنائية الموت والحياة، وهذا التشوه اليباسي يمتد إلى المحسوس والمجرد، الواقعي والخيالي، بل إن التلفظ، في كل حين، يتم داخل العملية الشعرية نفسها بهذه التمثلات المتأخرة، على اعتبار أن الشاعر لا ينظر إلى الواقع ككتابة مرجعية، بل يدرجه كإشارة نصية سمبائية، فالحياة الموسومة بالخصب في شعر الحازمي تنتمي إلى مراحل الطفولة وفضاء القرية، ونحن نلاحظ أن صورة النخلة توجد في تقابل مع متخالف صور الموت واليباب لتشكل طاقة ترميزية متعلّقة بالخصب والحياة، لكنه خصب مهمت، لأن البعد الدلالي الذي يقوم هذه الترميزات والمكونات المتناقضة يجد صدىها في الماضي المؤسس على الصمت والغياب والموت، والممتد في الوقت الراهن، وكأنني بالحازمي يكتب الحياة داخل الموت، ولذلك توسل بالانشغال على بيئة الصرد لإبراز المدى الوجودي لتجربة الرحيل والفقْدان الروحي للعالم قصد استشراف ما قد

سيرتنا / في كتابين منفصلين / عن الوقت والروح / وليس لنا من خيار أخير / سوى أن نخش / في جسد صدين ص ١٥، وهذه النزعة البدوية تستبد بمعجم الشاعر الذي تهيم عليه موجودات البيئة القروية من حيوانات (الحيل، الحمام، الفراش، الغزال) وأشجار (الفحل، القصب، المنصاف)، وتضاريس (السهول، التلال، الجبال، الرمل)، وألوان (الريمان، صمل النحل، القمح، وأزهار (السوسن، الورد)، وظواهر طبيعية (الشمس، الغيم، الريح، ..)، وشخوص (فرسان، طفل)، وزمان (نيسان، الخريف)، وأشياء (السلال، السراج...) وأمكنة (المراعي، الحقول، ..)

شعرية الصمت والغياب،

من مواصفات الفضاء الشعري في الديوان أنه فضاء جنائزي ماتمي، فضاء الموت والإقصاء والصمت بالرغم من أن بعض المشاهد الشعرية تعج بخطاب المرأة الطافح بالتعدي والفيض والامتلاء، وتتمس ثنائية الموت والحياة قيمة مهمة في ثابا النصوص الحازمية، ويمكن التمثيل على ذلك من خلال التواليف التالية:

- ضيق الزمان القمح والنخيل ص ١٤
- توق الفرسان للعودة الخريف البعيد ص ١٨
- النخلة وحل الأيام ص ٢٠
- وجه الحياة الضاحك طفل رؤانا المريض ص ١٩
- قصة العطش الضفاف ص ٢١
- ربيع القلب المقل ص ٢٢
- الندى الغافي صمت الخريف الموسمي ص ٢٢
- صوم المعجز والتعب ص ٢٠ - الكلام المجفف ص ٤٨...

وهذا التقابل بين الموت والحياة، بين الخصب واليباب، ينسحب حتى على توظيف الألوان من خلال كثافة الإيحائية، حيث سيادة السواد صراحة كما في قول الشاعر: « كفي من وثاق قصائدي السواد طيرا كم يسافر نوح... أو ضمنا من خلال الأجواء الدرامية الدالة عليه كالليل: « عينك دقم قصائدي / قمر يئس ليل أغنيتي إذا مالت / على سفك التشديد ص ٢٩، وهكذا ينتصر صوت السواد والخراب بالكون طيفه المتوَجِّع والغائمة في الأعماق، لذلك شهدنا كما هائلا من الكائنات المصابة بالمسخ والتشويه، تبعا

يتملك الشاعر هاجس الأئين المأساوي من جراء الخراب المهدد للأخضر واليابس، ومن غياب الإشرافات المضئية في الوجدان الإنساني



والوقت يا عائشة ص ٣١

يرف الفراش - / سيخطف في حضرة الروح
/ معنى الوصل أو النقصه / يظل يروض خيل
العبا في الجوانح / بالصهيل الذي يتناغم
/ في خصر أحلامنا بالسرير ص ٧٩، ومن
كثرة مراجعته وتقنيته لقصوده وصل علي
الحازمي في سقل شعره بهارة فائقة، وهذا
ما يلهم أشاء القراء، حيث تلمس في
بتلك العناية الفائقة الدرية بالألفاظ المشعة
والجمل المصقولة والأصوات الدالة، وهو
في دأبه على عملية تنقيح شعره بتناس مع
مدرسة عبيد الشعر المشرقي، ولنقرأ هذا
المقطع للوقوف على هذه السمات: « كبرنا
على الحب يا عائشة / وكذا نضيق قبيلتنا /
في الدروب المريضة بالوقت / والتمب القروي
/ لم تكن أستاذ القراء / بلنفي / للفرش بان
يتهاجت في فلنا / كان صولك أقرب / للعشب
من نفسه / حين ينداح بين صفوف النخيل
/ وينأي على ضعكة فائقة ص ٢١، ٢٢،
ولعل الشاعر نفسه أشار إلى هذا التنقيح
بقوله: « إن القصيدة حين تولد / بعد ليك
لا تكون قريبة من نفسها / تحتاج وقتا كافيا
للنضج / فوق لهيب ماضينا وقضة نارها »
ص ٥٢، فينبغي أن يتنامى بنحت الطاقات المتكاملة
وحشودها تطلع من خلاله المسافات والبنيات
المتجانسة سواء كانت لغوية أو نحوية أو
صوتية أو نفسية أو رمزية أو غيرها، إضافة
إلى العناصر الخارجية للنص والرمز والإشارة
الشامل للرموز والإشارات، وبالتالي يفتح
الديوان على كينونة الكشف والإيعاء ما دام
الشعر يحوي طاقات متعددة وعوالم خصبة
ورؤى ملونة تتنامى بنحت الطاقات الشعرية
للغة، وأيضا من إطلاق الخيال وهو يرتاد
عن التجريد وخلق عوالم لغوية مستقلة
جذ الواقع، فيتوحد الشاعر مع نفسه أحيانا،
ومع اللغة أحيانا أخرى، فتتحول تراكيبه
الشعرية «إلى ضرب من التجلي من خلال
التجريد المطلق، فيشارف مراتب الحلول في
اللغة ويكاد منه يتحد بها اتحادا. عندئذ
يصير على المسائل أن يسأل الشاعر ما الذي
كان يقصده (٤) وهكذا دأب الحازمي في
الديوان على توظيف طاقات اللغة الشعرية،
وجعل لتراكيب الكلمة والجملة الشعريتين
وعلاقتهاهما الداخلية أبعادا جديدة، إنه
خلفب شعري هائل يحطم للنشأ، ويلغي
الحدود بين الكائن والممكن، ويعتمد الوضعية،
ويعين في وصل المذكرات والوجوديات بلا
روابط تذكر، فيغدو التجاور النصي نوعا من
التشابه الدلالي، وتصيب الأشياء الميتة من

لأنها تنقل إلى مخيلة القارئ، ليسيطر
التخيل على مشاعره، ولعل أساس التخيل
والتصوير يكمن في التركيب اللغوي الذي
نحنا فيه علي الحازمي من خلال «الفرزاة»
تقرب صورتها معنى انزياحا مكثفا، مما
كان له أبلغ الأثر في تقجير اللغة، بحيث
جعل لمصوغة نحيا بالاستعارة تكثيفا
وتوليدا، ومن ثم تقجير الأزمنة الاستعارية
التقليدية بأزمنة استعارية جديدة من
خلال خلفه فضاءات جديدة للتخيل تثير
الغربة والإدهاش، فكان أن أبدع الشاعر
علاقات لغوية جديدة وسياقات متناغمة لم
يعهدا القارئ من قبل كما قوله: « هكي
من وثاق هصائدي السوداء كم طهرا يسافر
نصوله، ويعتمد على عناصر لغوية لإنهاء
الصور التجريدية، والصورة عنده بتزكيها
الانزياحي تصيد علاقة الأشياء بالإنسان
متوسلة بالاستعارات لاكتشاف وتمثل هذه
العلاقات كما تتحد من خلال رؤيتها للواقع
وتقاصيله كما في المصطلح التالي: « كلما مس
التغرب دفتنا المجدول / القابل الأخيرة
مرري ورد الكلام / على مفاسل وقتنا
الخشبي /زهر في عيونك شمع شمرنا
البعيدة ص ٦٦، وأيضا من خلال حساسية
الشاعر للماطية التي تتفعل بكل المستويات،
حيث يقول: حيك... كسائر الغرياء يولد من
نهاية حلمه / يظل يورق بين ريش ماضين
/ رسائل من شعر لوركا / في ليلاته الأخيرة،
ولغة الحازمي في الديوان لغة إيحائية رمزية
بامتياز، لا تكشف كل أبعاد النص، بل
تترك مازسة تخيل القارئ، إذ يقد النص
دلالات جديدة في ذهنه، دلالات لا تبنى إلا
بعد عملية مراجعة النص ومعلومة قراءته،
وعندما نود تحليل لغة شعره سواء في
تركيب أصواتها أو مفرداتها أو وضع كلماتها
أو بنائها الدلالي، يتبين لنا أن خصائصها
الجمالية تكشف عبر تقديم رؤية كاملة
للأشياء، ويتم خلفها بوسائل فنية متنوعة
أهمها الانزياح والرمز والتناص، والتنقيح.
ففي لغة شعر الحازمي نوع من التناثر
بالشعر الرمزي المركز على وسائل الإيعاء،
والمتجسد عن الحشو والزوائد كالروابط
الطغرافية والتعليل والشرط والاتفاقيات
العالم المحسوس، وكل هذا يجعل شعره ذا
بنية متخلطة متشظية ومتشذرة بفراغها،
كي يتشاكل معها القارئ، ونتيجة لذلك
تتشقق دلالاته كما في المصطلح التالي: « وإن
يسلك الحب دريا شقيفا / على ضفتيه

والظاهر من الديوان أن بلاغة الصمت
تؤول إلى المعنى الواقعي السلمي المتمثل
في فقدان الأشياء لمعانيها، وقد يؤول أيضا
إلى مهمم جمالي يؤاوي إيجالي يتجلى في
الدنو المرمي مما هو مفقود، أو هو « موقف
ذاتي بحت، إذ لم يعد في حوزة الشاعر شيء
يذكر ومن ثم تحول القائل من شاعر رمولي
إلى شاعر هروبي » (٥)، ومن ثم يتضح
أن الحازمي لا ذا بصيص تعبيرا عن موقف
ذاتي مرتبط بالتجربة الذاتية له، والمرتبطة
بالتسرد على توهكات الحياة وأشيائها،
لافتتاحه بدمج جدوى الكلام في زمن تنقذ
فيه معاني الأشياء، إضافة إلى رغبة الشاعر
في إكثائه جوهر الموجودات والنفاذ إلى
الطبقات الأركولوجية للإنسان، وإحساس
الشاعر الحاد بالفشل والانكسار والهباب.
وتتخذ بلاغة الصمت في الديوان بندا شكليا
أيضا، يتمثل في كتابة البهاض أو الفراغ، أي
ذلك التشكيل الكثيف لصور البهاض والفراغ
مقابل المساحة القليلة للسود، وهو ما يسي
بصمت جمالي آخر يبرهن عنه الشاعر الأملاني
ريكة بقوله: « ليس هناك أقوى من الصمت،
كما يتجلى هذا الصمت الشكلي أيضا في
توظيف الشاعر بكثافة لنقط الحذف
التي يكتظ بها الديوان في الصفحات
(١٢-١٣-١٤-١٥-١٦-١٧-١٨-١٩-٢٠-٢١-٢٢-٢٣-٢٤-٢٥-٢٦-٢٧-٢٨-٢٩-٣٠-٣١-٣٢-٣٣-٣٤-٣٥-٣٦-٣٧-٣٨-٣٩-٤٠-٤١-٤٢-٤٣-٤٤-٤٥-٤٦-٤٧-٤٨-٤٩-٥٠-٥١-٥٢-٥٣-٥٤-٥٥-٥٦-٥٧-٥٨-٥٩-٦٠-٦١-٦٢-٦٣-٦٤-٦٥-٦٦-٦٧-٦٨-٦٩-٧٠-٧١-٧٢-٧٣-٧٤-٧٥-٧٦-٧٧-٧٨-٧٩-٨٠-٨١-٨٢-٨٣-٨٤-٨٥)»
وعلى أساس هذا التوظيف الكثيف
للحذف في الديوان، فالشاعر يضع شرط
انكسار القارئ للقدرة على تعرية هذا
الصمت، وملء كواتبه بوصفها نفقا سيريا
يخفي كلما حاولنا الاقتراب منه، مستدبرا
إلى أمكنة بعيدة وذات إيعاءات مشاكسة،
والحازمي لما تنفوق في نقله الشحنات
ال عاطفية المستجدة بالكتمان، كان نزاعا نحو
بلاغة الصمت شكلا ومضمونا.

جمالية التنقيح،

يقول الشاعر لويس أراغون: « ليس هناك
شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة، ومن
خلال هذا المعنى تأخذ اللغة الشعرية أهميتها
بالنظر إلى وظيفتها أو قيمتها الإبداعية، هذه
الغة تستلزم من المبدع فهما وهذا إبداعا،
ويعا أن لغة الشعر تخيلية بالدرجة الأولى



باستمرار، وهو ما يشي بوجود وحدة غائبة وضائعة، لذلك تتعدد الصور التراجيدية عبر بناء شبكة ترميزية يعبر الشاعر من خلالها عن مشغلاته الوجدانية بحيل تخيلية تؤنس الوجدان بالواقع المادي أو التخيل بواسطة تفاصيل العالم الخارجي واللغة تبعاً لنوعي المتصور في الذاكرة، الوعي الذي ينوس بين الممكن في الوجدان والكانن في الواقع، بين المحلول به والغائب: «السنين التي طلعت عمرك ريشة / هي مهب البعيد / تعيدك ثانية لفرغ البداية / ترجمين إلى ليل وحدتك اللعني، / دروب الحرير التي بسطت الحلم أهدايا / في ربيع رؤاك... تضيق بخطوك هذا المساء ص ٤٧-٤٦».

على سبيل الختمة:

إن التجربة الشعرية الحازمية في هذا الديوان تعد متميزة على صعيد الديوان الشعري السمودي الحديث، فهي تنهت الاكتمال، خاصة وأن الحازمي في «الغزاة» تشرب صورته، أخرج الشعر السمودي من نمطه إلى حقل الخلق والابتكار، وعانق رياح الحدادة الشعرية بامتياز، لأن لغته الشعرية كانت تعبيرية في بنائها، انزياحية في تركيبها، تنهتية في أسلوبها ووسائل إبلاغها، لذلك لمنا صدق نصوصه من خلال تجليات لغتها وانمساها على قارئها عبر التماثل الشخصي ويقتضى ديوان «الغزاة» طافها بشعرية تفرس نفسها ككونها تصغي إلى أناها الجوانية المعبر عن الطبقات الأركيولوجية لروحنا، وما هذه المقاربة المتواضعة سوى محاولة لإثارة بعض الأسئلة الملحة في هذا الديوان، وللشعر أن يتجلى في حضور فضائه.

✦ ذلك وشاعر من المغرب

التجربة الشعرية الحازمية في هذا الديوان تعد متميزة على صعيد السمودي الحديث

اللامحدود، لذلك لا نستغرب من وجود لوحة الطبيعة تثلبت صور الحازمي، بوصفها منبقة لغتها ويكل حرية للتعبير عن لحظة مع الموضوع، بحثاً عن صدى أعمق، تتداخل فيه الذات/ الشاعر بالموضوع/ الطبيعة: «حين تهرنا شمس أب / على أول الحقل ما بين رمتين وتناي ميديا / تصهر دروب سماواتنا فضة للأناشيد // ص ١٢، ولذا لامت صور الشاعر الواقع، فإنها تعريه وتصير أغوار، وتقيم له علاقات غريبة تقريه من عالم الأحلام، حيث التكثيف الزمني والمكاني والحديثي والحسي، وتجمع بين المتناقضات الخارقة لأفق انتظار الغاري، فتفجر الدلالات المجازية، ولتقرأ هذا المقطع: «حين تقفو سنابل أرواحنا / هذا المقطع: / حين تقفو سنابل أرواحنا / هزيع صبريتها القروي / يبيء هواك الجنوبي مزدحماً / بالمواويل والأغنيات القروية / من تعبي... ص ٣٢، وما يرقش جمالية الصورة الحازمية قوة الرمز التي لا تتأني إلا من التجربة الشعرية التي يتلوها

كل معنى عبارة عن مزق من حيوات، فثمة إيصاءات إلى أنوثة مأكرة (مثل الكائنات الجميلة بالأرض / الغزاة تعني إلى شأنها حرة / عند الظهيرة/ تذهب للتحق تسمل حناها...)، وإيصاءات رجولة مهزومة (أشلاء لجام تنصع منه الريح...)، وإيصاءات إلى غربة الكائن وحشته (لم شتبه / لذبول خطوتنا، على الصلصال...)، وإيصاءات إلى زمن ضائع، وعمر مرمم في الصمت والرحيل (حيك، / عصفت به الذكرى على العتبات / هي صمت الخريف الموسمي)، وإيصاءات إلى موت ويباب مريض بالإنسان والحياة (كف نعيها على ضفة تتأكل من تحتها/ والحمام يغادر من ردهات/ هوانا المنجني في باحة الدار...)، ومن هنا، أمكن القول أن الشعر لغة مكتوبة تبر عن لغة مكتوبة في تراجيديا الوجدان الفردي الممتد في الوجدان الجماعي الهامس بتجارب التراجيديا الوجدانية.

لم تعد الصورة الشعرية تعرغا على الشيء ولا هي تقرب ذهني، وإنما كلف رؤية خاصة له، بتعبير صلاح فضل، والصورة الشعرية الحازمية هي: «الغزاة تشرب صورته، تنفذ من ذات الشاعر وحالاته الانفعالية، بهدف إيقاظ وتحريك الكيفيات الشمورية، والإيحاء بالدلالات المستمدة من الذات والطبيعة وباقي الدركات لإخراجها في صور تجريدية يتراسل فيها المادي والغني، تضيق فيها المسافة بين الواقعي والخيالي، فيغدو الواقع غير موجود إلا في رؤيا الشاعر، ومن بين الحيل الفنية التي اعتمدها الحازمي في تركيب الصورة تقنية الرمز القائم على التقابل بين جملة من الوحدات والمصادر، التي تجرد منها شغفها أو أفكار أو مشاعر، ويجعلها متماثلة لتستغرق معاني التجربة الوجدانية للإنسان، ولتتبدل هذه الصورة في هذا المقطع الشعري: «هزرت الوقت أرواحنا في جميع المواسم / قبل أوان الحصاد ويعدده / ليس هنالك فصل جديد / من العمر نرقبه حين نجني ثمار عواطفنا / ونضويها في السلال / تظل السماء معلقة فوقنا / هي الجنوب القريب من الروح / تسندنا غيمة مملكة ص ٣٣، وكأنها بالحازمي فيها يقدم حدثاً من الصور والأحوال والأحداث ذات بنية متشظية رابط بين عناصرها لينهض التوليف الشعري كي يمنح لقوى البنية الدلالية انسجامها، ومن خلال بناء الصورة تتعدد الذات والموضوع من أجل تشكيل الرؤية الإنسانية في مداها

١- علي الحازمي: «الغزاة تشرب صورته»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٤، وجميع الإحالات الموسومة بـ ص ورقم ما من هذا المرجع.

٢- محمد الشادي: «القصيدة الصوفية في المغرب»، العلم الثقافي، ص ٣ بتاريخ ٢ أبريل ٢٠٠٥، ص: ١١

٣- محمد البهاجي: «بلغة الصمت أم متباين الشعر»، فكر وإبداع الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، عدد ١٦٦، بتاريخ ١٢ أبريل ٢٠٠٥، ص: ٩٠.

٤- د. سميد حسن بصري: «علم النص (المفاهيم والاتجاهات)»، مكتبة الانجلو المصرية، ط ١، ١٩٩٢، ص: ٩٠.

وتحت عنوان « ما بعد الفصول » تعود لتذكيرنا بواقعية الحوادث، وحياد الساردة، الشاهدة. هي الوقت الذي لا تكرر فيه ما في حكايتها الواقعية هذه من الغرائبية التي تتوق ما هو شائع، ومعروف، في الأدب المجازي.

هفي البداية تلقي الساردة بطله الرواية (دالية) التي اختارتها لتروي حكايتها، وتحويل ما فيها من دروس، وعبر، مشاهد درامية، لا تغلو من عنف، وتبدي الأولى بعض التردد في النهوض بهذه المهمة، وتقرّر، في لحظة صدق قلما تتكرر، التخلي عنها، والقذف ببدايات المخطوط، في سلة المهملات، فلما منها أنّ هذا يخلصها من التوتر، والقلق لكن الفصول نطل تنمو في ذهنها، والحوادث تظل تتواشج، مما يدفع بها مرة أخرى للعودة إلى كتابة الحكاية. وهو أنّ (أسامة) خطيب (دالية) الذي أدخل المسرح، بعد أنّ حاول قتلها بسكين المطبخ، لم توضح الحكاية مصيره: « سيقني لساني بسؤال عن أمر آخر. عن أسامة، ماذا حل به بعد تلك الحادثة، ودخوله السجن ».

فج الرواية النسوية « حرير صاخب » لرباء نعمة : رواية مثقنة مجرورها المرأة

د. إبراهيم خليل

بداية الحكاية، وتزعم الساردة أنها حادثة، فمن أين تبدأ رواية الحوادث ؟ وبعد تردد لا يطول تقرر أنّ تبدأ من حادثة الساحة. وظهر الفنان التشكيلي الذي رأى دالية للمرة الأولى في مشهد عابر استطاع فيه أن يلتقط ما تنفرد به من جمال فائق يكاد لا يصدق، مما أوحى له برسم بورتريه لها جعل منه فتاة كبيرة. ونشرت صور هونترافية لتلك اللوحة في عدد من الصحف.

ووقعت عينا (دالية) عليها في الجرائد اليومية والأسبوعية المصورة. وأجريت مع الفنان مقابلات إذاعية وتلفزيونية وصحفية اطلعت عليها (دالية)، أو استمعت لبعثتها، وكم لذّ لها أن تشمّع ما قاله فيها، وفي جمالها الفجري الثائث، وعينها الواسعتين، ونظرتها المستوحدة.

وتظن الفتاة التي هي الآن في الثلاثين أنّ الفنان يهيم بها هياماً شديداً، فيضاً لديها إحساس مشابه يختلف عن ذلك الشعور الذي أحسّت به عندما غازلها ابن الجيران مرة، ورفضت غزله في غير قليل من الترفع. وهكذا بدأت (دالية) تتّبع أخبار الفنان أولا بأول، وتحاول

هذه الرواية، « حرير صاخب »، عن دار الساقي (٢٠١١) هي لندون وبيروت، وهي الرابعة للمؤلفة التي سبق لها أن أصدرت ثلاث روايات هي « طرف الخيط »، و« كائنات المدن ملونة »، و« مرير النور »، ولها مجموعة قصص قصيرة، وكتاب في التفسير النفسي للأدب، وآخر للأطفال، ومقالات، وبحوث منشورة.



وفي إشارة مباشرة استلهمت بها المؤلفة هذه الرواية تزمع الساردة أنّ دالية وهي البطلة كانت زميلتها في كلية الطب بباريس في منتصف الستينات من القرن الماضي، قبل أن تترك أي الساردة كلية الطب وتتوجه لدراسة علم النفس، وقد التقتها بعد مدة طويلة من الفراق، واستمعت إلى ما جرى لها من حوادث شجعتها على كتابة هذه القصة.

ومعنى ذلك أنّ الساردة لا تدعو أن تكون الناقلة نقلاً أميناً لما جرى من حوادث ووقائع كانت (دالية) وأسرتها محورها من السطر الأول إلى الأخير. ومع أنّ هذه الطريقة معروفة في الأدب القصصي والروائي، وكان كتاب كثيرون قد لجأوا إليها هي القديمة والحديث لإثبات صدق الراوي في سرد الحكاية، واستماد شيخ التخيل، مع التأكيد بأن ما يُحكى، ويروى، وأهمي، وصحيح، مثله بالمثل، إلا أنّ المؤلفة فيما يبدو مصرة على ما في طريقها هذه من جدّة، فهي المصنفات الأخيرة،

اللقاء به مهما كلف الأمر.

وفي أثناء ذلك تذكر أول احتكاك لها بعالم الرجل، وكان ذلك في باريس على عهد حوادث الاضطرابات والمظاهرات التي عرفت بحوادث ١٩٦٨ وكيف حاول أحد الماثليين اغصانها حين أجابت إلى شقته هاربة من المظاهرة التي تظلمها فيه من عنف، ويبدو أن تلك التجربة كانت عميقة الأثر في نفسها، فقد عزمت على ألا تستجيب لدواعي الحب، وأن تنتظر مصيرها كأي فتاة شرقية تؤمن بضرورة أن تطوي أنوثتها بانتظار الزواج «بلا حب»، وبلا بطيخ، وهي الآن قد شارفت الثلاثين عمراً، وتحاول اللقاء برجل يعرفها ولا تعرفه، إنه الفنان الذي رسم لها تلك الصورة.

وكان لا بد لها من الانتظار إلى أن نشر خبر عن افتتاح معرضه الشخصي، وفي ذلك الافتتاح ترى فرصتها الذهبية للقاء به، والتعرف إلى التي، والإنضام بما تكتفه له من حب عميق، وعندما زارت المعرض فوجئت بأكثر اللوحات التي عرضت معلقة على جدران الجاليري صوراً متكررة لها لكن الملابس والألوان هي التي تختلف، حتى كتبت المعرض الذي وزع على الحضور كان يحمل على غلافه بورتريه لها هي، بيد أن الصدمة كانت أكبر مما تتوقع، ففي صلب الافتتاح الذي برز فيه الفنان وسط حشد من المبهجات والمحبين.. وأضواء الصحافة والتلفزيون السطلة عليه، قابلته، والتفت عنده يمينها، ولكنه لم يبد أي اهتمام بها، وكأنه لم يرها من قبل، ولم يعرفها أبداً: «تابعت دورائها.. ترى ولا ترى.. كل المخاطر قبل قدومها للمعرض خطرت لها، وكل الاحتمالات إلا هذه.. أن تأتي إلى المعرض لتخرج منه بلا يقين.. ولعلها ستخرج بلا يقين، إذ التقت العين مراراً بالعين دون رنج ولا صدى..»

تسال عن بصارة،

كان تأثير الصدمة في نفسها كبيراً، ويبحث عن مشاركا هذا الإحساس، ويحمل عنها بعض ما تعانيه من حيرة، فتذكرت صديقها القديمة، وزميلة أيام الدراسة (دنيا) التي تخصصت بعلم الاجتماع، وتأثرت بالحرمة النسوية بباريس، والتقت بسيمون دي بوفوار وغيرها من رائدات الحركة النسائية.. وعندما حدثتها عما تمر فيه بمشاكلها (دنيا) بأن ما تعانيه شيء طبيعى وعادي، ومازحتها قائلة: «كل منكمما بطريقته، فلان.. هو بولحته.. وأنت بسلوك بوهيمي خارج الحسابات..» إلا أن

تزعج المساردة أن البطلة كانت زميلتها في كلية الطب في الستينات قبل أن تترك الكلية وتتوجه لدراسة علم النفس

(دالية) تستغرب مشاعرها هي بالذات، فمن كانت ترفض الحب والعلاقات أصبحت هي التي تلاحق من توهّم أنه حبيب، «ولزيد من مطاردة الفنان صارت تقتل الصدفة للوجود في دائرته.. الصدفة تلو الصدفة..» إلى أن أصبحت لا تذكر المرات التي افتتحتها لتراه، «والأكثر من ذلك أنها بالتحتمل لهذا الشعور بلا حساب.. شعورها الجامح بالمحاجة إلى هذا الفنان.. ولم تعد تتحفظ في الكلام على هذا الموضوع أمام زميلاتها في المشفى. وأشارت عليها ممرضة منهن أن تذهب لفاطمة البصارة، ومع أنها طيبة وتخرجت من إحدى الجامعات الباريسية، ولم تكن تتوقع في يوم من الأيام أن تقف مثل ذلك الموقف أمام منجّمة أمية لا تعرف أحرف الهجاء لتقرأ لها المستقبل في بقايا فنجان، إلا أنها، وعملًا بمبدأ آخر الدواء الكي، لجأت للبصارة، وبعد البحث التقت تلك التي يسمونها زرقاء اليمامة لقررتها على الرؤية من بعد وهناك، في منزل البصارة، تتلقى ما هو أكثر من صدمة إذ تريها تلك المرأة صورة الفنان الذي تحب على الجدار، وعندما تطيل النظر إليها تجذبها من هدوئها قائلة: هذا القدر يكفي، فكترة النظر تعمي البصر.

عشيق الأختين،

والغريب أن تلقىها بالفنان لا يبدو كونه وهماً، فقد اطلمت على مقابلة معه في إحدى الصحف سئل فيها إن كان يحسن تجاه المرأة التي تذكر في لوحاته، متخذاً منها ربة إلهامه، بإحساس ما، كالحب مثلاً، فجاب: «لا أظن أنا اللحظة الجمالية قد اكتملت على الأرجح - أذكاء - في ضوء القمر. وما هي إلا أيام حتى يلتقي هذا الفنان بشقيقة (دالية) وهي (ريما) التي كانت قد التحقت بالمدرسة الأميركية. وفيها بدأت

تتدرب على العزف على آلة البيانو، وعلى الرقص، والتغني المسرحي، مع أن قدرتها على الكلام محدودة جداً، وهي مثلما كانت المساردة قد وصفتها في السابق من أكثر الفتيات جمالاً، تتمتع برشاقة، وبهارة، ونظرة، توقع الآخرين رجالاً ونساءً تحت سحرها المؤثر الجذاب، ومضى وقع التأثير أنقى التفسير. زار الفنان المدرسة، فوجبه بها وبما تتميز به من جمال رائع، فما كان منه إلا أن رسم لها لوحة أكثر جمالاً من تلك التي رسمها في السابق لدالية، وحمل اللوحة قاصداً بيت الأسرة، فلما طرق الباب، وفتحت له الأم فوجئت باللوحة التي وضعتها في صدر الصالون، مثلما فوجئت (دالية) بها بعد عودها من المستشفى فحدثت أن الرسام نفسه هو الذي قام بإعدادها للأسرة: «أضاعت بطاقتها وصيرت النور إلى اللوحة، فأشرفت الانضمام على ثغر أختها لتغتر إلى الوحيين.. أختها التي بالقصتان الأصغر تبدو أشد جمالاً مما تكون عليه في حالاتها القصوى.. تظهر كما لو أنها ليست هي قلب اللوحة.. بل وكأنها هي قلب العالم مترتبة على عرش رفعتها إلى الأبدية الإلهية.»

وقررت في تلك اللحظة المجابية، فقد دبت في صدرها نار الغيرة، لقد جاء هذا الرسام طالها يد (ريما) التي طالما رفضت من يخطبها، وما هي إلا أيام توافق، وأب هو الآخر يوافق، و(ريما) نفسها صاحبة الشأن توافق، دون أن تعرف على ماذا توافق ولا من أجل ماذا... (ودالية ه) المتراض الوحيد - هذا لا يليق بريما.. لا يفشلكم المظهر، لا يفشلكم الشراء.. لم يترك فتاة في المدينة لم يرسم لها صورة..»

وه فنان كهذا لا يؤمن على فتاة صغيرة،

علاقات خطيرة،

وقبل أن يتضح للجميع أن هذا الفنان تصاب بكثرة من طلاب الذئب وأخيراً أصبحت تذكرت دالية ذلك الشاب الذي غازلها منذ وقت طويل، وصدمته في شيء من الترفع. كان قد دفع إليها ببطاقة تحوي رقم هاتفه فأخضت تبعت منها بعصبية، وأخيراً اتصلت به، وقررت أن تستسلم له على الفور. كان ذلك الشخص من الشواذ الذين يستمتعون بليداء المرأة، فأغصنها وقام بضربها ضرباً شديداً كونها أخضت عنه أنها بكر، فكانه يتوقع منها ألا تكون علاقتها به هي الأولى. بعد الاعتصام تولدت العلاقة بين الأختين، واستمرت لأكثر مما يجب، ووجه أن يقترب بها ويتزوج منها على الرغم من الفارق الكبير

وارتحل إلى روما ببعثة الدراسة. وظهرت صورة المخطوف الذي عالجه من جراحه في إحدى الصحف، ورأت (دالية) الصورة، وكادت تدرب بينها وبين المخطوف غير أن ذاكرتها لم تستطع أن تتحد من هو صاحب الصورة، وهي الأثاء لساور الشكوك طغيها (أسامة) فكلمها حاول الاتصال بها عن طريق الهاتف بآيات محاولاته بالفشل والإخفاق الذريع. لقد حاول أن يتأكد بنفسه ما إذا كانت ما تزال تحيه أم أنها صادت سيرها القديمة للشلة إياما التي عرفها فيها وزوجوه منها في نصب قل على سبيل المزاح. وقطع إقامته في الخليج، وعاد إلى بيروت ليجد أباه وحده في الاستقبال. وأخيرا حاول استعادة (دالية) التي قبالة في شيه من الهفاء الذي لا تقصير لولا أنه ترقب في الاتصال، مع أن الاقتران الرسمي لم يحدث بعد. وانتهت الخلافات بينهما إلى جريمة شروع بسكين المطبخ (ريما) تدخل فجأة وتولول، ويهب الجيران لنجدة الفتاة، ويؤخذ أسامة للسجن، وفيه يتحول إلى شيخ يدعو خطيبته السابقة لإرتداء الحجاب، وهذه الأخيرة تعيد إليه هديته ومعه ورقة الانفصال.

حذاء فان خوخ،

في الأثناء تبعت (دالية) عن حذاء هديم لها كانت تسميه حذاء فان خوخ نسبة إلى لوحة الفنان المالي الشهير الذي قطع إحدى أذنيه لطلب حبيبته الجميلة. رأت أمها في المنام تخبرها بأن الحذاء موجود ضمن مجموعة من الأغراض في حجرة التي عالجت داخل المصبرة، جالسا على المستشفى. ولأن (دالية) تؤمن بالأحلام مثلما أممت مضطربة بالتجيب، وفراة الفئجان، فقد ذهبت من فورها إلى المصبرة المذكورة، وحاولت على الرغم من التمتع المفروض على الطابق أن تفتح الباب... وبعد لأي أممتت إلى المفتاح، وفتحت الباب لتفاجأ بوجود الجريح الذي عالجه داخل المصبرة، جالسا على حافة السرير المعدني الوحيد، ونهض هو الآخر متأثرا بالمفاجأة... لم يكن قد رآها غير تلك المرة التي جيه بها لإسماعه، أما هي فقد رأت وجهه الوسيم في الصورة.. إنه المخطوف نفسه، لتبدأ بعد هذه اللحظة علاقة جديدة. وتتواصل اللقاءات الحميمة بين (دالية) والمخطوف، تزوره نهاية كل أسبوع، وتقتني الليل معه على سرير واحد، ثم تعود إلى عملها في اليوم التالي. وعلى الرغم من المخاطر التي تهدد مثل هذا الحب الجامح، إلا أنه يزداد قوة وعنفًا بمرور الزمن

بناء على نصب قبل من باب المداعبة والمزاح. كانت معجبة بأسماءه وينقته الشذبة ووجهه القمعي. وهكذا، وعلى الرغم من أنها كانت ترفض الزواج، قررت الموافقة على الخطوبة، ولسها غفلة ذلك لما هي الأمر من دالة على أنها ما تزال تحتفظ ببعض الجاذبية التي تجعل منها امرأة مرغوبًا بها، فلنكن زوجة إذا في مجتمع جل أخراة مطالبون بالزواج.

ولكن (دالية) فوجئت بعد عدة أسابيع بأسماءه حليق الذقن، مستعدًا للمصر إلى إحدى دول الخليج ليعمل هناك، ويمود إلى بيروت بمبلغ محترم يكفل لهما حياة كريمة. وعند ذلك اتخذ في سريرها قرارا بالتخلي عنه، وقطع علاقتها به « وجهه بلا لحية بدا لها منحوتًا بصورة بنيدة... بدا أكثر وسوادًا.. وشفتاه أكثر اكتنازًا... ولسانه شديد الحمرة... ووجدت نفسها تتكرر.. إنها تمقت وجهه الطفولي... الحليق... وتمقت احمرار شفته ولسانه... وأنها تنتظر سفره لتقطع علاقتها به بلا رجعة...»

علاقة جديدة،

بعد سفر أسامة إلى الخليج دعيت (دالية) لإسماعف أحد المخطوفين في المستشفى، وكان قد أصيب بجراح خطيرة في أثناء عملية الاختطاف. وعندما رأى الجريح الطيبية نظر إليها في فتور نظرة من يتوقع الشفاء على يدي نظائسه بارعة لا يخلو وجهها من أثوية مغرية متفجرة. استوعبت (دالية) تلك النظرة التي أكدت لها أنها ما تزال تلك الفتاة الحلوة المشتاة. واجتاحت حبه عالمها الخالي من الدفء الحقيقي. بعد ذلك وفتحت حواذير صرقتها عن الموضوع، فبالوالة توفيت إثر عملية جراحية أجراها لها طبيب مدّج. والفتان الذي كان ينوي الزواج بريما تبين أنه نصاب

بينهما. فهي طيبية ومن أسرة محترمة وهو هامشي لا قيمة له، ولكنه في كل مرة كان يعاملها بقسوة كأنه يثار عبرها من النساء كافة. وأفهمها أنه خاطب، وأنه يريد خطيبته. وبسبب ذلك لا يمكنه أن يستمتع لهذا الاقتران أبدا... على الرغم من تأكيدها له بأنها سيكون أسعد زوجين.

وهنا تتدخل الصدفة بتدخل الحبيب، فيبدأ أن عادت إلى زيارته مرة أخرى، وكانت قد قررت أن تهجره، ضريها بقسوة ثم أشتد القصف وسقطت الذنائب داخل الشقة، واهتز المبنى، وتطايرت الأبواب من أمكتها ضاستقلت الظرف، وانزعجت سكينها من المطبخ، وانهاالت عليه بطريقة حفظها من الاغلام المصرية. وفي اليوم التالي فوجئت بنشر أخبار الجريمة ونسبتها إلى امرأة أخرى. في تلك الأثناء أصيبت (ريما) بإصابة شديدة نقلت على إثره لمستشفى مما عرقل خطة الفنان للزواج منها في سرعة شديدة. ولم تكن تلك القبيية في رأي بعضهم إلا حسدا أو إصابة من عين زكريا الأعلى.

الانتفاخ إلى المرأة

ودالية بعد الاغتصاب، وقتل الماشق الذي يملأ السادية، والدم، والقسوة، بسكين المطبخ، وملت قتيحة، ونسبتها إلى فاعلة مجبولة في نظر القضاء القائل عن المقاتل، نقلت إلى شؤون النساء. فتدفع للانضراط في نشاط تطوعي واجتماعي مهمته حماية الأطفال غير الشرعيين، ومواجهة قضايا جرائم الشرف. وتوفقت بذلك على صديقتها القديمة (دنيا) ونشرت مقالا بعنوان « طفل غير شرعي» تؤكد فيه أنه لا يوجد مثل غير شرعي. وأسست رابطة للدفاع عن النسوة وأكثر من ذلك أنشأت عيادة خاصة لإعادة التحرية لن قديتها عن طريق الجراحة. وترميم غشاء البكارة. وشاعت شهرتها بسبب ذلك، وأمت عيادتها فتيات من أعمار مختلفة، وشرائح اجتماعية متباينة بأعداد كبيرة. واستبعدت فكرة الزواج نهائيا « هو لا يؤدي إلا لإضضاع المرأة، وهو أي الزواج فقد جدارته في إسماد الناس، وهو مناف لطبيعة البشر الذين يميلون إلى تمتد العلاقات والتغير...»

وفي هذه الأجواء اندفعت إلى الانضراط في مجموعة من الأشخاص الماين الذين يلتقون من حول هذه الفكرة، وراحت تتعاطى مثلما يفعلون (الكيف) والماريهون والكحول (الصمغيش). ويظهر في الشلة شخص هو (أسامة) الذي يحاول الاقتران منها دون أن تمنع، وفي سيرة صاحبة يرافقان على الزواج

**تعتل المرأة بؤرة
الاهتمام في الرواية،
فهي خطاب
نسوي بالبعنى
الدقيق للكلمة**

الحطاف، والجدران المتطايرة، والقضاء الذي يكسوه ما تراكم من الأبنية المنهارة، وقضبان الحديد المتوية في اتجاهات مختلفة، وأثار الحفر هنا وهناك، والبحث المكثف على هذا الرصيف أو ذاك.. في هذا المناخ العاصف الذي لا يأمن فيه الكائن على حياته بعد أناس وقتا تبادل الحب وآخرون وقتا للبحث اللاهني في بيوت تتحول إلى ما يشبه نوادي القمار أو في زنازلة تتحول بفعل الحب إلى فربوس موعود استمداته مخطوفة ومخطوف ذات يوم فتشبه بنعيمه الأبدى..

تلك مغارقات كثيرة توحى بها هذه الرواية المثقنة شكلا، وتعبيرا، مع أن مؤلفها رجاء نعمة يكاد كثير من القراء المهتمين لا يسمعون بها، لكن الأوساط الأدبية قليلا ما تهتم بالمهمويين..

في بؤرة الحوادث،

سبق للقارئ أن لاحظ بلا ريب وضع المؤلفة للشخصية في بؤرة الحادث، فحينما ذكرت شخصيتين من الشخصيات كان الأمر يتعلم بصورة أو بأخرى بدائية، لا غرر إذا أن تبدأ القراءة النقدية بتوجيه النظر إلى هذه الشخصية اعتمادا على دورها الوظيفي في النص،

وهي التي ظهرت في (يوم الساحة) وهي التي رآها الفنان ورسم لها تلك الصورة (التي برتوت) التي مالت المصنف، وبسببها طبقت شرفته الأضواء.. وبدا الحب ينسج شرفته حول الفتاة التي تقارب الثلاثين ربيعا.. وكانت قد عادت لتوها من باريس ويدها شادة في الطب البشري (تخصص جراحة نسائية) وهي واحدة بارزة في الطاقم الطبي الذي يعتمد عليه أبرز مستشفيات بيروت قبل أن تجل من الحرب الأهلية مستوصفا فقيرا أو كاستموسف.

وتتخذ نظرات الساردة إلى أعماق (دالية) تنصف لنا من خلال مواقفها شدة تعاطفها بالفنان الذي لم تعرفه حتى الآن، لكنها في الواقع لم تكن تتعلق به بقدر ما كانت تتعلق بنفسها، فمن خلال لولاه، وحديثه، تنطلق الجملان الجعري الثالث، وتفتح عينها للراستين، ونظرتها المستعذرة، اتفقت لها دروب مما يفرضي إلى ما يعرف في علم النفس بفرور الأثر، لكن هذا الفرور سرعان ما يتلاشى، ويتغير، حين يفتحها الموقف الجاني من الفنان، وتوهي في خمرة من الباس مميتة، بلا هز، عندما يستبدل بها اخوتها (ريما) التي هي، على الرغم من جمالها الأخاذ، شبه موعونة في العقل، واللسان. هذا الموقف يبدد ثقتها بنفسها وبالعالم، فتفك

سياق الأحداث

يلفت النظر إلى أن

هذه الرواية تجري

وقائعها التخيلية

زمن الحرب

الأهلية في لبنان

وسط الأشلاء والجدران المنهارة، وصولا إلى السلام، والمدخل، وغادرا نحو السبارة التي كانت تنقشها في طريقها إلى المطار هي بجواز سفر قانوني وهو بجواز مزيف.

الخطاب التأميني،

سياق الأحداث يلفت النظر إلى مسائل عدة، منها أن هذه الرواية تجري وقائعها التخيلية زمن الحرب الأهلية في لبنان، وأن بيروت هي فضاء الحوادث، وأن الساردة في الرواية امرأة كانت على علاقة ببطلان القصة (دالية) وزميلة لها في باريس، وأنها راوية من الدرجة الثانية فالراوي الحقيقي (الأول) هو دالية نفسها لكن الساردة تتكلم في الرواية ناعية عنها، وعن بقية الأشخاص. فلسافة إذا بين الساردة والبطلان مسافة قصيرة إن لم تكن معدومة، والمسافة بين القارئ والساردة أكثر ذرعا من تلك التي تفصل بينه وبين الأشخاص. لذا فإن القارئ مضطر للأخذ برواية الساردة للحوادث، وبالألمعتان إلى أنها راوية لا يمكن أن يرتاب أحد في صحة ما ترويها، ومما زاد ذلك ترجيحاً تلك الإشارة الواردة فيما بعد الفصل الأخير..

شيء آخر يجلينا إليه التحرش الصابق لأبرز الحوادث، وهو أن المرأة تلمس بؤرة الاهتمام في الرواية، فهي خطاب نسوي، بلغني الدقيق للكلمة، ونسائي على غير ذلك في اللأق من هذا البحث. ولكن في بيان ذلك نشير إلى تعدد الشخصيات النسائية انطلاقا من (دالية) و(ريما) ومنصورة والأم ودنيا والماردة التي لا نعرف لها اسما فضلا عن الباصرة. وليس في هذا العدد من الشخصيات النسوية من لا تحتل موقعا بارزا، ومن لا تؤدي دورا مؤثرا.

يضاف إلى ذلك أن الرواية تطرح موضوع الحب في زمن الحرب، حيث الشريط المقطع من أصوات القذائف، والأشوار

يوما بعد يوم.. وشهربار سجين يلتصم الرجاء في شهربار الحرة.. دخلت عليه ذات مساء.. وكان جريعا نازعا ممددا على الطاولة، ولما ألقت عليه تلك النظرة، وتكد له أنها جاءت لإنقاذ استسلم بين راحتها الميضع.. استسلم وأمنه أن يفتح عينيه على وجهها المخطوف..

على أنها ظهرت في أطق الحجر، فتحوّل زنازلة الأسير إلى جنة موعودة محبوبة من ناحيته بات لا يبالي بالخطر، إذ تحولت زنازته في خلد إلى فربوس الهم.. تلك هي المفارقة التي أحالت يطول اختطافه وأسره لم يعد يشتهي سوى ملازمة جنة النعيم هذه، أن يبقى سجيناً وهي سجينته، مشوقة في صبرها أمومة العالم، تمشد شعره وكأنها هو وحيداً وهي أمه.. لا غرابة في هذا فكل عاشق لمشوقته أب، وكل غابة أم، والعاشقون جميعاً أطفال، كيوهم الطعام ويؤيهم الفصال، ويدهم الرجح والرجوع في أرجوحة الهباء ولذات الفناء..

وتصاب (دالية) بالصدمة عندما تتصل ذات ليلة إلى الفرقة لتكتشف خلوا من الحبيب الأسير. فتسال عن مكانه وأين يمكن أن يكونوا ذهبوا به 4 مل قاموا بتصفيته وهو الذي اختطفوه ليبادلوه بمخطوف آخر يمتزمون تحريره.. أم أنهم أطلقوا سراحه وحرروه 9 في السجين هي العاصفة الوحيدة. فإين يمكن أن تضر عليه بعد ذلك وهو لن يستطيع العودة إليها في المشفى خيفة أن تقتضح العلاقة بين الاثنين. لكن الصدمة تآبى إلا أن تتدخل فقد أبلغتها إحدى الممرضات أنهم جاءوا بمخطوف آخر وأدخلوه إلى الحجر. وفي زمن قصير جدا تكتشف (دالية) أن المخطوف الذي جاءوا به هو الجريح نفسه الذي سبق أن عالجته وعاشت معه أحلى اللحظات وأن المسألة لم تكن تمتد التحقيق معه مرة أخرى. والأنا اتضح أنها لا تستطيع الاستغناء عنه ولا تقدر على البقاء هربسة للخوف والقلق، فما أدراها أنهم لن يكرروا أخذه؟ لذا تقرر إخراجها من الحجر وتحريره والهرب معه حيث المسافة الحقيقية ليدخل جيبين تقاهما من خلال الجسد قبل أي شيء آخر. أحضرته له ملابس طبيب جراح وكمامة، وطلبت منه أن يكون جاهزا مستعدا عندما يشد القصص، وتطابير القذائف وتستعمل الصواريخ وتطلق الأنوار.. فهي مثل هذا الجو التدميري ثمة وقت للحب. ولن يلاحظ أحد شيئا، لا أفراد المليشيات ولا المسلحين، ولا إداريو المشفى.. وأخيرا نجعا في التصل

وتخرجه من غيابة الأسر، وتطلق جناحيه ليرفرف متحرراً خارج العالم المليء بالقيد، والأصفاد. ولذلك تنوس (دالية) على كل شيء، ترفض الزواج الذي يعيّلها إلى ميمية بعد أن لم تعد الأسرة تكفل لأفرادها الحد الأدنى من السعادة. وتطلق عن بيروت الفن، والصناعة، والمثقفين، لأنها اكتشفت أن كل شيء في ذلك زائف مثل أوراق نقدية ملغاة، أو طوابع بريديّة مستعملة سودها الأختام.

اهتمام المرأة بذاتها هو ما تحرص عليه (دالية). كانت من قبل تؤكد أنها لن تترك بيروت ما دامت أختها (ريما) لم تتزوج، ولكنّ (ريما) خبطت ملاعز موسيقي بالأس وكادت تفقد عقلها بعد حادثة السكين، والأب لم يستطع أن يتزوج من (منصورة)؛ فهو يهيم نفسه لبده الرحلة إلى العالم الآخر.. فقد أعد كفنّه من الفساتين الأبيض بيده، العالم كله لم يعد قادراً على اجتذاب (دالية) فتترك الرجل في حركة راسمة، وكأنها تقول: إذا أردت الحرية والسعادة فاهبك لنفسك عن مكان آخر غير بيروت. ألا تذكرنا هذه الفكرة برحيل البطل في شرق المتوسط لبعيد الرحمن منفى عندما أيقن أن البقاء في المشرق هو البرص الذي ودّاه في فينا أو باريس.

استخدمت المؤلفة بطبيعة الحال وسائل عدة، وتقنيات وسفية، وتحليلية متباينة لنحت ملامح هذه المرأة. منها السرد المباشر، والوصف، والتلميح، لكنها ركزت على التحليل الوطيفي أكثر من غيره. فتتوارى العلاقات في حياة دالية: علاقة لم إخفاق.. ضلالة لم إخفاق.. وهكذا.. تبين لنا بعض مقومات هذه الشخصية القلقة المتوترة. لجأت أيضاً إلى الأحلام والكوابيس وإلى الحوار الذي ينطلق بالكثير من التفاصيل المبهمة عما تؤمن به (دالية) وتتخذ من مواقف.

من الحركة إلى الأظرف:

قد يكون التركيز على شخصية (دالية) كبيراً، والتركيز على شخصية (ريما) أقل نسبياً، فإذا كانت دالية قد شغلت مركز البطولة في الحوادث، فإن ريما شغلت مركز آخر على المحيط، فحينما ذكرت (دالية) وأصنافها التفتت الراوية إلى (ريما). ولم يكن غريباً أن يتحول الرسام الثري عز (دالية) إلى (ريما) وأن تدب الغيرة في قلب إحدى الأختين لأن من كانت تتوهم أنه محبب بها يعيل نحو الأخرى. بيد أن ريما في هذه الرواية شخصية تجمع في تكوينها هذه كله والعجيب، فمنذ ولادتها بهرت الآخرين بما تمتاز به من الحسن الفائق، والجمال الأخاذ، حتى لقد انهار عليها الخطاب وهي

مئة عام، واليوم يعدنّ إليه بأيديهنّ ضاربات عرض الحائط بكل ما اكتسبته المرأة من مكاسب ومواقف.

وبعد أن أنشأت عيادة خاصة تدفقت إليها فتيات يردن إصلاح ما أفسده الحب، والعودة إلى العنصرية المفقودة، في هذه الأجواء اكتشفت (دالية) أن كل الناس يعيشون بمدة وجوه. تقول لها إحدى إحداهن:

« زمن القداسة ولّى يا دكتورة، والصدق في هذه المسألة جريمة ترتكبها الفتاة بحق العريس. إذ تنزل به الجرح الذي لا شفاء منه. سيأتي يوم يتكرر فيه الناس هذا تذكرهم شرعية حمورابي. لكنّ إلى أن يحدث هذا فلنستمع بما وهبنا إياه الخالق.. ولننعم بتقدم الطب، وبهذه العملية التي امتدت إليها.. التي من شأنها أن توزع السعادة على الجميع: في أجمل مناسبات العمر، أهلي يستقبلون اليوم الثالث مرفوعي الرأس.. وأنا أجلس على العرش جلوس أميرة.. لا خوف.. لا قلق.. لا تساؤلات.. ونحن يخطي بي عريسي.. لك أن تتخيلي كم سيزداد بي هو.. أمثاناً لهذا الشرف العظيم الذي وهبت إياه.

إذ ذاك تفهم (دالية) الواقع على حقيقته. إنه واقعٌ غريب من الخيال، وأشدّ تخيلاً من العجائب، لذا تنزل أكثر فاكتر.

وبعد أن تتفصل عن أسامة، الذي تحول إلى درويش في المسجن يكاد لا يرفع جبينه عن سجادة الصلاة، تقع في إشكالية جديدة، تجتازها بإرادة حديدية من فولاد.. فقد أحبت المخطوف وتحوّرت معه حوار الميول للميول، والجسد للجسد.. ولا شيء آخر. امرأة تجري وراء اللذة، من غير أن تعرف المصدر الذي تأتينا منه، ورجل ينقاد هو الآخر لذنته، فهي التي تنقذ، من التصفية، على أيدي خاطفيه،

يفضل وهو الذوق المتفنن أختها عليها بعد الذي كان من حديثه عن جمالها المطلق الملائكي؟ أم يكن صادقاً عندما اتخذ منها ربةً لإلهامه؟ أم أنه كاذب حين مال إلى (ريما) ولم يعمل إليها هي على الإطلاق؟

بسبب ذلك فقدت (دالية) كل تحفظ، كانت تتصم به، وإنهارت أمام العشق السادي المبهش، خروج الحانات، وأندية القمار، وسلمت نفسها له، أو تركته، بكلمة أدق، يضربها بشدة، ويميت بجسدها مثلما يشاء، كأنها تاقب نفسها على ما كانت تتوهم أنه حب.

في هذه الرواية يقف الأشخاص على حائط هش بين العقل والجنون. العاشق مجنون، وأسامة الذي أرضعته خطيباً مجنون هو الآخر. ريما هي الأخرى تقف على بعد خطوة واحدة من الجنون الحقيقي.. البصالة التي تحمق في الحاصل الداجي تواصل جنونها، وهي تتحدث عن العاشق الغائب الذي سلفه (دالية) عما قريب. الأم التي اجتازت الخط الأحمر الفاصل بين العقل والجنون عندما تركت لجراح مبتدئ يضيئ القبرة على امتداد الشرايين الصناعية الجديدة بالمسودة دون أن يرفضها الجسم، فكانت النتيجة دخولها في غيبوبة انتهت بها إلى حيث يكون الكفن، والقبر، والدفن.

الكل في هذه الرواية يعاني الجنون، ولا شك في أن (دالية) واحدة من هذا الكف. فقد رفض العاشق الذي كان يفضلها غير بكر الزواج بها مدعيها الفداء لخطيئته؟ فحقته بسكين المطبخ. وتتابع التحقيقات في الجريمة، وحكاية الباروك التي سقطت عن رأسها عند الهروب، وتضم بهيد ذلك إلى مجموعة (شلة) من الأشخاص الهامشين الذي يلتقون في بزهوهم ويسهررون حتى الصباح، يتماطلون الكحول، والحشيش، ويرقصون، وينقون.. هذا المزلق الذي انحدرت نحوه كان رد فعل دفع بها أيضاً إلى شيء آخر، وهو القبول بأسماء خطيئها نزولاً عند رغبة الشلة. وكان ما كان من تطور علاقاتها التي انتهت مثلما تقدم بجنون يقود إلى جنون آخر محاولة قتل وأسامة يدخل السجن ودالية تسقط الدعوى.. امرأة كانت تعيش على حافة القلق والتوتر ترى ما حولها من تناقضات شديدة فلا تستطيع التفكير باتجاه واحد، لذا تتخربق في حركة الدخا عن المرأة.. وعن الأطفال غير الشرعيين.. وتتخذ موقفاً من جرائم الشرف، فهي أي تلك الجرائم دليل دامع على أن الشرق لم يخرج بعد من العصور الوسطى. والرائدات أمثال هدى شعراوي نزعنّ (الشالور) قبل

استخلصت المؤلفات وسائل عدة وتقنيات وصفية وتحليلية متباينة لنحت ملامح هذه المرأة البطلة

لتأدية الدراسة.

وعلى كل حال فإن المؤلف تريد بهذين الحيتين تأكيد الفكرة التي انطلقت منها وهي أن المثقفين والمهنيين والفنانين والأطباء والمرضى والمهنيين على النساء في هذا المجتمع الذي أفرزته الحرب الأهلية أن ساع التعبير يعيشون بأقصة، وكل منهم وجوه عدد كمالاً أراد الظهور بواحد منها ارتدى الضعاف المناسب، أما الأشخاص الذين لا يلجؤون إلى التزييف وانفصام فهم يطعنون تحت عجلة الحياة التي لا تقفنا دور. والأقصة ليست قاصرة على النساء في الرواية فالرجال لكل منهم فتاعة، والمرأة أكثر تنافساً من الرجل، فهي، في الوقت الذي تطالب فيه بالمساواة، تسعى بنفسها للدخول في الموبدية، تارة بزنائع دينية، وتارة تمسحاً مع الماديات والتقاليد. وهنا يتداخل محتوى الرواية ذو الطبيعة السيكلوجية بالجانب الاجتماعي والنسوي.

فدالية حاولت السير في هذا الاتجاه، غير أن القصيرة الميدانية والخبيرة، في التطبيق، أثبتت لها أن المرأة في بيروت، وبهرت، في نفسها لا تسمى لواء التجربة، والتضحية بالكتسبات، والتنازل عن حريتها الخاصة، وهي سيدة من تزييف حتى في الإطال الذي تقدمه وهو مؤسسة الزوجية. الإطال لا تصدق أن السعادة الزوجية يمكن أن تبني على الخدمة أو المكر أو التزييف، مثلاً لا تستطيع أن تصدق بأن في الدنيا أطفالاً غير شرعيين. وأن جريمة ما يمكن أن ترتكب بدواعي الحفاظ على الشرف، فالجريمة هي أن تسمى الطفل طفلاً غير شرعي، والجريمة هي أن تسمح للأخ أن يذبح أخته، والتهاون معه، والاكتفاء بالأحكام المخففة، بحجة الإقدام على ذلك بدافع اللجوء.. أو الحفاظ على العرض.. نقياً مسوياً.. في حين يظل الفاعل من الرجال طليقاً لا يُسأل ولا يُقابَل بل ربما ترك يزُهو بفروسيته وهشاته. ومثل هذه الأطروحة، في الرأي، تقود (دالية) لكتابة مقالات، وإنشاء عبادات للإسهام في التزييف (على أصوله) فهي تعيش في مجتمع أفراده مطالبون بالتزييف مثلاً هم مطالبون بالزواج، لا تستحق تلك التجربة تذكره سفر، وحيلاً للطائفة من هذا العالم الذي ما يزال يعيا في عصوره الوسطى؟

«كاتب وكاديمي من الأردن»

المصادر والمراجع

- رجاء نعمة، حير صاخب، دار المنقفي، بيروت ولندن، ١٩٨٠، ص ٢٠٠، ٨.

تقوم الرواية على حبكة مزدوجة تتعلق الأولى بدالية وعلاقات الدائرة التي تدور فيها وحوثها والثانية بريسام ومسارها المتعثر في كل شيء

تعتقد أنه الأصح، فهي بطلة بالمعنى الدقيق للكلمة، خلافاً لـ (ريما) التي تمثل مشكلة للأسرة أولاً، ومشكلة لـ (دالية) ومشكلة للمجتمع والقانون حتى المأذون الشرعي، عندما أراد عقد قرانها على المازف الشاب، فوجيء بطريقتهما في نطق القبول. باستثناء (دالية) و(ريما) تمت الشخصيات النسوية الأخرى شخصيات ثابتة، أدوارها تستند أهميتها مما أسندته الكتابة لهاتين الشخصيتين. حتى ريما يمكن اعتبارها شخصية ثابتة Flat character أو مسطحة فهي لا تنمو ولا تتغير على الرغم من تراكم الحوادث، ومرور الزمن.. كانتا تجسيدا لا يعرف في علم النفس باسم الكوص، وهو ثبات الإنسان عند مرحلة من مراحل الطفولة غير مستجيب لتغيرات النمو البيولوجي، وهي من الناحية الدلالية رمز مدلوله أن الجمال الذي يجلب الأنظار، ويظهر الأيسر، قد يصبح عبثاً على صاحبه، وعلى غيره، ولا سيما إذا كان هذا الجميل ممن لا يمتلك المقومات التي تحقق له التوازن النفسي، والفكري، والجسدي، فريما حسنة ولكنها شبه معوقة، وشبه متخلفة عقلياً، وممارساتها أقرب إلى الجنون.

حبكة مزدوجة

ولعل القاري قد تته من المرض السابق إلى أن الرواية تقوم على حبكة مزدوجة، الأولى تتعلق بدالية، وعلاقات الدائرة التي تدور فيها وحولها، والثانية تتعلق (بريما) ومسارها المتعثر في كل شيء، على الرغم من جمالها الفاتن. وهاتان الحكيتان تسيران متوازيتين، لكهما تتقاطعان مرة واحدة عندما يستبدل الرسام (ريما) بدالية. ويقدر الزواج من قبل من باب استغلال الوقت ليكسب الوقت قبل أن يتجهب إلى روما

صغيرة كأنما يريدون أن يحتجزوها لأنهم قبل أن تكبر مثلاً يحتجز السباح غرها وأسرهم في الفنادق قبل أن يتخذوا قرارهم في السفر. وعندما تكبر، وترتدي الجوه البيكني، وتذهب إلى الشاطئ في موكب من النساء، الكل يفتقت إليها، ويتشغل بها عن غيرها. وفي المدرسة يتبين أنها غير قادرة على مواصلة التعلم، والمخني في الدراسة الأكاديمية المادية، فهي لا تستطيع التقدم في مساق اللغة أو الحساب ولا في المساقات الأخرى. وقدرتها على الكلام محدودة، وإن تكلمت، بدا صوتها وكلامها أقرب إلى كلام الأطفال، وأصواتهم. وفي المدرسة الأمريكية التي تهتم بالمواهب والميول تبين أنها تستطيع أن تواصل التعليم بشرط أن يكون ذلك في مجال الموسيقى، والنمط المسرحي، والرقص. وفيها من مغارة: تبرع في المرف على البيانو، وفي أداء الأدوار المسرحية، والرقص، وهي لا تستطيع أن تتكلم إلا بطق النفس.

ويبدو أن ابن عمها إبراهيم الذي كان قد سافر إلى كندا للدراسة، وطلب والدها يده من أخيه نور الدين لـ (ريما)، يبدو أن أخبارة قد انقطعت، فلم تعد الساردة إلى ذكره بعد ذلك المشهد الكوميدي الذي انتهى بموافقة نور الدين على تزويج ولده إبراهيم من (ريما) الصغيرة صاحبة الجمال الأخاذ الذي يكاد لا يصدق. أما المفاجأة اللاحقة فقد بدأت بد رؤية الفنان الثري لريما يقدمه طالباً يد الحسناء، وموافقة الجميع، وبدأ الإعداد للعرس. وفي الأثناء تموت الأم مثلاً من، ويشهد القصص في الحرب الأهلية، ويقع لـ (دالية) ما يقع مع العشيق السادي أولاً، وأسامة شبه الجنون لاحقاً.. ويساعد الفنان إلى روما للدراسة مجدداً بمهته عاماً بعد آخر ليتضح في نهاية الأمر أنه نصاب، وأنه لم يكن راضياً في الزواج أصلاً وكأنما وكده أن يبت الاضطراب في الأسرة. ولـ (ريما) حالات تقدم فيها على مفاجآت كالاختفاء بعد إلقاء القبض على (أسامة) والتوم في شقة المازف الذي حل بدلاً من إفتان النصاب. وهي تعتقد أنها بنوها في سريره تكون قد تزوجت فعلاً. هذه الشخصية كتلة من التناقضات القصية. تارة تحركها الأحلام وطورا تحركها الساجدة وفي طور آخر هي مريضة أو قلقة أو متوترة في حاجة أبداً للراحة كأنما خلقها الله لتكون تقنياً لـ (دالية) صاحبة الشخصية الصلبة القوية التي تجري وراء رغباتها، متعدياً ظروف القصص والحرب والماديات والتقاليد فلا تستطيع إلا أن تمليه عليها ذاتها، وإذا ضمنت، في موقف ما، أو تردت، سرعان ما تصفي إلى صوت العقل والقلب، وتختار ما

هي الأمر أن الخال الذي عاد في أواسط الخمسينيات من الولايات المتحدة، حيث كان يتولى لسنتين تحرير صحيفة «الهدى» المهاجرة، كان قد أخذ بالتحويلات شبه الانقلابية التي عرفها الشعر الإنجليزي على يد طائفة من شعراء الحداثة، وعلى رأسهم أوزا باوند، فشاء هو الآخر بعد أن كانت قد صدرت له مجموعة «الحربة» ومسيرته الشعرية «هيرويدا» أن ينقلب شعرياً على نفسه أولاً وعلى الموروث الشعري العربي حتى الخمسينيات ثانياً، فالتحت عليه فكرة أن يصدر مجلة باسم «شعر» تكون بالمقابل بالمريية منهجاً لمجلة poetry الإنجليزية^(٣).

كانت الغاية إذن من مشروع مجلة «شعر» هو أحداث ثورة في الشعر العربي غايتها تحديد وتحديث الشعر العربي ومسايرته للسرعة التجددية الحداثيّة في الغرب.

جاء العدد الأول من المجلة ليحدد في افتتاحيته مفهوم المجلة للشعر اتكاً فيه الخال على رأي الشاعر الأمريكي أرشبولد مكليش في فن الشعر حيث جاء فيها «يسود بلا ريب، الرأي أن الشعر، مهما كان في الماضي، ليس اليوم، موضوع اهتمام رئيسي لجيل مضطرب بالسر، الحقيقة عندي هي خلاف ذلك تماماً»^(٤). ثم ينتقل إلى توضيح علاقة الشعر بالحياة، خاصة وهو يرى في من حوله في لبنان والوطن العربي من يدعو إلى الالتزام بقضايا الأمة في جميع مناحي الحياة، فيقول مؤكداً أن الشعر وحده يستطيع أن يجعل الإنسان يفرض في الحياة باتم معنى كلمة حياة «علاقة الشعر بالحياة هي العلاقة التي وصفها أرسطو والتي عاد إليها روزنبرث أداة للإدراك الحسي، في وسعها أن تعمل الحقيقة، لا الحقيقة الفردية والمحلية، بل العامة والعالمية.. حية إلى القلب عن طريق الحماس العاطفي»^(٥). ثم يضيف مؤكداً على صلة الشعر بالحياة «الشعر يبقى إلى أن يثبت السيكولوجيون دعوامه. الأداة الوحيدة التي به يستطيع الإنسان كفرد، كشخص، ككائن حي وحيد واثق ومضطر إلى الوثوق بما يجابهه هو نفسه، أن يدرك اختياره فيقره نفسه.. لأنهم لهم دين، قد يكشف الأسباب فيما وراء الأسباب، وعلم الأخلاق والفلسفة قد يفرضان عموميتها،

بدانة جماعة مجلة «شعر» بين التأهيل العربي والمؤثر الغربي

أ. حسن مزبور *

شعر الشعر العربي المعاصر قبل مرحلة التطور التي يعيشها محاولات التجديد منذ مطلع القرن الماضي، وهي محاولات وإن بدأت محتشمة إلا أنها ما انفكت أن انطلقت بشجاعة منقطعة النظير في تاريخ تطور الشعر العربي، قادها أفراد وجماعات في محاولة جادة للخروج من النمطية الموروثة والتحد من النزعة الماضية نحو نزعة جديدة، قادها شعراء ونقاد طليعيون يؤمنون بضرورة التغيير في الأثر والضمائم بما يتواءم وروح العصر الذي يظلم.

poetry، التي كان يوجهها الشاعر ازرا باوند في الشعر الأمريكي.

وجد الخال في «النسوة الثقافية للحزب القومي الاجتماعي السوري - التي كان أدونيس وكلها - المحيط الانتلجنسي الرافد لتحقيق حلمه حيث كان يقاسمهم الموقف من القومية العربية والماركسية، فكان «معظم الماملين والمساهمين في مجلة «شعر» من أعضاء الحزب»^(١). إلا أن انفجار أزمة الحزب الشهيرة عام ١٩٥٧، دفع الخال وأدونيس إلى الاستقلال بالمجلة كلية عنه»^(٢).

يشول نذير نيمية أحد مؤسسي مجلة «شعر» حول بدايات المجلة وكل ما

تقاسم شرف قيادة هذه المغامرة أقطاب توزعت على مناطق داخل الوطن العربي وخارجه منها جماعة الديوان وأبولو في مصر وشعراء المهجر في أميركا وحركة الشعر في بغداد وجماعة مجلة شعر في لبنان، ولعل هذه الأخيرة هي أجرا هذه الجماعات في دفع حركة التجديد إلى الأمام من خلال تحررها في تخطي الموروث وتجاوزها للماضي ورونها إلى ما وراء البحر.

بدأت حركة مجلة شعر مسيرتها الانطلاعية مع عودة الشاعر يوسف الخال من مهجره بأمريكا إلى بيروت سنة ١٩٥٦، وفي حلمه أن ينشئ مجلة تؤسس لحركة الشعر الحر، وتقود حركة شعرية حداثوية مثيلة لما اضطلمت به مجلة

- تطوير الإيقاع الشعري العربي
وصقله على ضوء المضامين الجديدة،
فليس للأوزان التقليدية أية فائدة.

- الاعتماد في بناء القصيدة على
وحدة التجربة والحواس الماطية العام لا على
التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

- الإنسان، في ألمه وفرحه، خطيئته
وتوبته، حريته وعبوديته، حقايقه وعظمته،
حياته وموته، هو الموضوع الأول والأخير،
كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة
سخيفة مصطنعة لا يابه لها الشاعر الخالد
العظيم.

- وعي التراث الروحي - العقلي
العربي، وفهمه على حقيقته وإعلان
هذه الحقيقة كما هي دون خوف أو
مسايرة أو تردد.

- الإفادة من التجارب الشعرية
التي حققها أدباء العالم، فعلى
الشاعر اللبناني الحديث ألا يقع
في خطر الانكماشية كما وقع
الشعراء العرب قديماً بالنسبة
للأدب الإغريقي.

- الامتزاج بروح الشعب،
بالطبيعة فالشعب مورد حياة لا
تنضب، أما الطبيعة فعالة آتية.
زائلة(٩).

الملاحظ أن القصيدة التي
يدعو إليها الخال قصيدة حديثة
في شكلها ومضمونها، بل إن التصور في
مجمعه حديث، يختلف كل الاختلاف عن
التصور التقليدي للقصيدة العربية، وهو
تصور متكامل يمس القصيدة في مبنائها
ومعناها، فهو يدعو إلى التعبير عن صدق
التجربة الشعورية وينقلها باللغة المستمدة
منها أي بلغة العصر، وأن لا يتقيد الشاعر
بالأوزان التقليدية فكل تجربة شعرية
إيقاعها الملوك منها، وأن يكون موضوع
التجربة الإنسان. أما ما اتصل بالتراث،
فعلى أن الشاعر أن يقرأه قراءة جديدة مع
ضرورة تحرره من كل قيد سواء اتصل ذلك
بالتراث العربي أو الإنساني. ويدعو الشاعر

- إبدال التعابير والمفردات القديمة
التي استقرت حيويته، بتعابير ومفردات
جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن
حياة الشعب.

- استخدام الصور الحية - من وصفية
أو ذهنية - حيث استخدم الشاعر القديم
التشبيه والاستعارة والتجريد اللفظي،
والفعلية اللبنانية، فليس لدى الشاعر
المعاصر كالصور القائمة في التاريخ أو
الحياة وما يتبعها من تداعي نفسي يتحدى
المنطق ويحطم القوالب التقليدية.



لـبـرـكـا

**القصيدة التي
يدعو إليها الخال،
قصيدة حديثة في
شكلها ومضمونها
وليس القصيدة
في مبنائها ومعناها**

لكن الشعر وحده يستطيع السماح للإنسان
الفرد كإنسان بالدخول مباشرة إلى اختيار
الحياة الفردية الحية(٦).

يلح هنا الخال على محورية الإيمان في
الشعر الذي يشر به ويدعو إليه، وهو يشير
في هذا السياق إلى الرذ علي الماركسيين
الذين يعتبرون الحداثة تمييزاً عن انحلال
الثقافة البرجوازية، يحاول بواسطتها
الفنان أن يثقل على آثار تحجر الثقافة
بمزل نفسه ضمن جماعة الفنانين(٧).

يؤكد الخال على رفضه المطلق لمبدأ
الالتزام الذي يجعل من الشاعر مصلحاً
اجتماعياً أو قائداً يحل مشاكل
أمته وشعبه أو نبياً يأخذ بيد الأتباع
إلى بر الأمان «فليس على أولئك
الذين يمارسون فن الشعر في زمن
كزمننا كتابة الشعر «السياسي» أو
محاولاً حل مشاكل عصرهم بل
عليهم ممارسة فنهم لأجل أغراضه
ومستلزماته، مدركين أنه إنما
بواسطة فنهم لامست الحياة حياة
البعض هنا في الماضي وقد تفعل
أيضاً في المستقبل(٨).

الواضح في هذه الافتتاحية أن
الشعر الذي تدعو إليه حركة مجلة
«شعر» هو شعر التجربة الذاتية من
منطلق أن الدلالة الأساسية للإبداع
الفني ليست في تغيير العالم حوله،
باسم دعوة سياسية أيديولوجية أو
مثل اجتماعي أعلى، بل في تغيير
وسيلة وصف العالم أو رؤيته.

ومفهوم الشعر بهذا المعنى يتفق
والمحاضرة التي ألقاها الخال في الندوة
اللبنانية عام ١٩٥٧ والتي تعد بياناً للتجمع،
وفيها هاجم الخال حاضر الشعر اللبناني
واعتبره شمرأ متخلفاً عن روح العصر
الحديث، وهو تختلف بعكس الجمود
الفكري على ما ورثه عن الأسلاف، وأنهى
إلى الدعوة إلى شعر لبناني طليعي تجريبي
يقوم على أسس جديدة على النحو التالي:

«- التعبير عن التجربة الحياتية على
حقيقتها كما يعيها الشعر بجميع كيانها.

العربي إلى الانفتاح على التجارب الشعرية المألوفة والإفادة منها. هذه القضايا التي أثارها الخال ودعا إليها في محاضراته في القضايا التي أثارها مجلة «شعر» ودعت إليها ودافعت عنها على مدى اثني عشرة سنة، وهي تتلخص في عناوين يمكن حصرها في ما يلي (مفهوم الشعر، لغة الشعر، موسيقى الشعر، مضامين الشعر، قصيدة النثر، حرية الشاعر).

١- الشكل والمضمون

أ- اللغة الشعرية:

أشرنا فيما سبق إلى أن محاضرة يوسف الخال التي ألقاها في «الندوة اللبنانية سنة ١٩٥٧»، كانت بمنزلة بيان حركة مجلة «شعر»، فجاءت إصدارات المجلة التي بلغ عددها أربعين عدداً متمشية مع هذا البيان سواء في تظهيراتها التي أسهم فيها الخال وأدونيس وأمنسي الحاج ونديم ونعمة وغيرهم، أو في الفصائل التي نشرتها، حيث كانت ضياء للشعر الجديد المتحرر من كل القيود التي ورثتها عن القصيدة التقليدية.

واللغة الشعرية تعد من أهم القضايا التي كان للحركة رأي فيها بوصفها وسيلة التعبير الشعري، بل لأنها في الشعر تتحول إلى فعل يجعل منها غاية في حد ذاتها. فغاية اللغة في الشعر ليست الاتصال وحسب بل كنهيته، ولأننا نفكر باللغة كان يجب أن تتفق في الشعر طرائق التفكير مع طرائق التعبير، وكان يجب أن يعبّر كل شاعر عن عصره بلغة عصره، وهو ما أشار إليه الخال في بيانه.

فقد دعا إلى «إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيوياتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب» (١٠). واللغة التي يدعو إليها، هي لغة الاستخدام اليومي، واللغة الحية بهذا المعنى ليست هي اللغة العربية الفصحى، بل هي لغة العربي المعاصر التي يعيش بها، ويقضي بها حاجته ولغة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب، على حد قوله.

وقد أكد الخال هذه الدعوة بشيء من



اللغة الشعرية تعد من أهم القضايا التي كان للحركة رأي فيها بوصفها وسيلة التعبير الشعري الذي يتحول إلى فعل يجعل منها غاية في حد ذاتها

التفصيل وشجاعة في الطرح أكثر من مرة. ففي سياق حديثه - في الافتتاحية - عن التصور الشعري الحداثي لحركة مجلة «شعر» يقول: «هو في التجربة لا في الشكل، مع العلم أن التجربة الجديدة تفرض التعبير ألحي الجديد. وبالحق هنا نمنى قبل كل شيء، التجاوب مع روح العصر من حيث التجربة والتعشي مع تطور اللغة من حيث التعبير» (١١).

لا شك أن كل تجربة جديدة تستدعي وسائل تعبيرية جديدة أيضاً، فلا يعقل أن نعبّر عن تجربة معاصرة بلغة غير لغة هذه التجربة، اللهم إلا إذا ترجمنا هذه التجربة إلى لغة غير اللغة التي ولدت معها، وللقصود باللغة الأخرى ليس اللغة الأجنبية، كما قد نعتقد وإنما المقصود بها عند الخال هي العربية الفصحى، فالتعبير الحي كما عبّر عنه الخال هو التعبير المتجاوب مع روح العصر، فكما أن الشاعر الجاهلي كانت لغته تعبر عن روح عصره، كذلك على الشاعر المعاصر أن يعبّر باللغة التي جرب بها الحياة.

تأخذ لغة الشعر عند الخال أهمية كبرى في تظهيره للشعر الحداثي، فيكرس موقفه المسائي في أكثر من مناسبة، مؤكداً أن أساليب التعبير التقليدية في الشعر العربي المعاصر لم تعد كافية، وأن على الشاعر العربي المعاصر أن يخلق أساليب جديدة للتعبير عن مضامين حياته الحديثة أو العلاقة بالحياة الحديثة (١٢).

وأضح إذن أن الخال يدعو الشاعر

المعاصر الحداثي إلى استخدام لغة حديثة، لغة حية متطورة، لغة مستمدة من صميم التجربة ومن الحياة. فمماذا يعني الخال من وراء كل هذا؟ وأية لغة بالضبط يدعو إليها؟

ليس سراً أن نقول إن الخال يدعو إلى استخدام العامية في الإبداع الشعري، فقد أكد على ذلك بالقول والفعل. ففي العدد الأول من أعداد مجلة «شعر» نشرت للشاعر اللبناني ميشيل طراد قصيدة باللغة العامية عنوانها «كزي» (١٣). كما نشرت بعد ذلك مراجعة للخال لديوان «دولاب» للشاعر نفسه، وكانت المراجعة باللهجة اللبنانية (١٤). وهو ما يعني أن العامية عند الخال ليست هي لغة الإبداع الشعري وحسب، بل هي لغة الأدب عامة.

والحق أن الدعوة إلى استخدام اللهجة المحلية قد ظهرت كثيراً عام في الوطن العربي في فترات متزامنة حيث برزت أصوات تدعو إلى استخدام اللهجة المحلية بدلاً من العربية الفصحى في مصر والعراق وبلاد الشام، وفي هذه الأخيرة رفع لواء هذه الدعوة سميد عقل زعيم الحزب القومي الاجتماعي السوري، والتي كان لها صدأ أكبر في لبنان بعد أحداث ١٩٥٨ (١٥). وكان بعض المشرطين على مجلة «شعر» يناصرون هذه الدعوة وعلى رأسهم يوسف الخال.

والحق أيضاً أن أعضاء جماعة «شعر» لم يكونوا على رأي واحد في هذه القضية، ولعل من الأسباب التي أدت إلى أزمة المجلة سنة ١٩٤٦، وانسحاب أدونيس وقبله خليل حاوي يعود بالدرجة الأولى إلى اختلاف اللغة. فقد كان «هناك خلاف نشب بين أوساط المثقفين تجاه تبني الخال اللغة المحكية، وأدان الفصحى في حين نجد سميد عقل الذي تبني اللهجة اللبنانية والأحرف اللاتينية في كتابه «ديار» طالب باللغة المحكية التي يلجأ إليها المثقفون العرب في مجال التعبير والكتابة» (١٦).

وإذا كان جبرا إبراهيم جبرا أقل حدة من الخال في تبني اللهجة العامية في

هذه اللغة بيضاء مفرغة من دلالاتها التي اكتسبتها عبر الزمن، وشحنها بدلالات التجربة الراهنة. وهكذا تصبح الكلمة هلالاً لا «ماضي له»، وهي اللغة في درجة الصفر كما يسميها رولان بارت، وبذا يكون الفرق الأساسي بين اللغتين «القديمة» و«الحديثة» هو أن المعنى في اللغة القديمة موجود مسبقاً، والكتاب يصوغه بشكل جديد. لكن المعنى في اللغة الحديثة «الثورية» ينشأ في الكتابة وبمعداها (٢٣)

كما أن أدونيس لم يجار زميله في مجلة «شعر» في تبشيره بالعامية، بل دافع عن القصص بحاررة ونعت من يدعو إلى العامية بالجهل حيث يقول: «يدور كلام كثير على إحلال اللغة الدارجة محل اللغة الفصحى، ويعتقد الذين يقولون هذا الكلام أن في اعتماد اللغة الدارجة ما يحل قضايا ثقافتنا.. ويجعلها وثيقة الصلة بالشعب.. إن هذا القول تبسيطي جداً، ينظر إلى اللغة من حيث أنها وسيلة عملية للتخاطب والتفاهم، لا من حيث أنها وسيلة إبداع، ينظرون إليها أفتياً لا عمقياً» (٢٤).

على خلاف الخال، الذي حصر أزمة الشعر العربي المعاصر في استخدام الفصحى، يرى أدونيس أن الأزمة لا تعود إلى اللغة وإنما إلى أسباب أخرى ممدداً، «إن في لبنان شعراء يكتبون بلغة يسمونها دارجة إلا أنها أكثر صعوبة من اللغة الفصحى حتى عند عامة الناس، فاهوة إذن لا تنتج عن اللغة بل تنتج عن مستويات الفهم والمعرفة والطاقة النفسية. مشكلاتنا إذن ليست في أننا نكتب بلغة ونتكلم بلغة كما يسلمها بعضهم.. إن مشكلاتنا اللغوية ليست في أن لافتا بعيدة صعبة وإنما هي في أننا نجعل لافتا، وفي أن الشطر الأكبر من الشعوب لا يقرأ ولا يكتب» (٢٥).

إن موقف أدونيس من اللغة يختلف اختلافاً كلياً من موقف الخال بل يناقضه، أدونيس يدعو إلى التجديد في اللغة بتقنياتها معاً على بقاها من دلالات عبر الزمن،

ليس همها أن تبتكر، بل أن تتشبه. هي حين لا زمان إلا أن يبتكر» (٢٦). ومن أجل ذلك دعا أدونيس إلى الثورة على هذا الثلاثي: لغة وثقافة وواقعاً وبعبارة أخرى الثورة على «صلته بالمرور»، وهي ليست «صلة إحياء وتمجيد» كما فعل الإحيائيون، وبعض الذين عاصروه وإنما هي صلة نقد وتحليل وتجاوز» (٢٧).

لا يجب أن يفهم من دعوة أدونيس أنه يريد بهذا استبدال اللغة العربية الفصحى باللهجة المحلية، وإنما أراد أن تكون مفردات

دعوته إلى لغة وسطى تتأسس من إضاح العامية (١٧)، فإننا نجد اتجاهها ثالثاً يرفض هذه الدعوة جملة وتقصيلاً ومنهم نازك الملائكة، التي نشرت مقالاً وجهت فيه نقداً عنيفاً للتجاوزات اللغوية والنحوية الملحوظة في الشعر الحديث، قدمت فيه أمثلة مأخوذة من أعمال تجمع «شعر» (١٨).

أما أدونيس الذي انسحب من المجلة، موقفه من اللغة بشكل تياراً آخر يفهم من سياق موقفه من التراث عامة. فهو بالرغم من أنه تناغم مع الدعوة إلى اللغة المحكية، أو ما يسمى تيار الواقعية اللغوية الذي تزعمه الخال، فحاول أن يدخل بعض المفردات العامية في السياق الروائي لفته الشعرية العليا، بل اخترق بعض القواعد اللغوية في اللغة الفصحى مثل إدخال «يا» على الاسم الموصول في «يا التي» أو إدخالها على الاسم المعرفة «بذال» مثل «يا لجراح» إلا أن تناغم أدونيس مع ذلك كان محدوداً (١٩)، بحيث لم يسهل عليه أي تلميح أو تصريح يدعو فيه إلى تبني العامية في الإبداع الأدبي بوجه عام، أما ما ورد في أشعاره - على قلته - فهو يورده من باب التجريب، وزيادة فعالية التعبير، وهو ما كان يفعله كبار الشعراء أيضاً.



وبالمقابل كان أدونيس ولا يزال - في تنظيره للقصيدة العربية الجديدة - ينكر على الشاعر المعاصر التعبير عن تجربته بلغة شعراء العصور السابقة، انطلاقاً من إيمانه بأن اللغة ليست «وسيلة تمهيد وحجب، وإنما هي أيضاً طريقة تفكير» (٢٠)، وبالتالي إذا كانت طريقة تفكير الشاعر المعاصر تختلف عن طريقة تفكير القدامى، فلا بد أن تحمل هذا الفكر لغة مختلفة في دلالاتها عن لغة الأسلاف، ومن هنا وجدنا أدونيس يربط بين اللغة والثقافة والمواقع، فإذا كان الشاعر أو الجماهير تعيش بثقافة موروثة عن الأسلاف، فبالضرورة أن تمبر عن تلك الثقافة باللغة التي صيغت بها، فيعكس ذلك على واقعها فتكون «حياتها استمراراً لحياة السلف.. أو ماضٍ يتناول.

يجب أن لا يفهم من دعوة أدونيس أنه يريد استبدال اللغة العربية الفصحى باللهجة المحلية، بل أراد أن تكون مفردات اللغة بيضاء مفرغة من دلالاتها



أدونيس

الشاعر (ت س إليوت) الذي دعا في الخمسينيات من القرن الماضي إلى ضرورة اقتراب لغة الشعر من لغة الكلام الطبيعي الحي، أي لغة الناس، وليس المقصود بلغة الناس هنا كلمات الناس التي تجري على ألسنتهم في الحياة اليومية وإنما المقصود هو روح اللغة كما تتمثل في كلماتهم (٢٩)، إذ لا يمكن للشاعر المبدع أن يستقدم اللغة في شعره كما يستخدمها الناس في حياتهم المعاشية العادية، «بينما ينطلق يوسف الخال من قول إليوت السابق إلى اختراق «جدار اللغة»، ويشير بالعامية واعتماد الكلام الحي المحكي أساساً لصياغة اللغة العربية الأدبية المكتوبة، باعتبار أن التجربة الماضية استنفدت كل طاقات اللغة الفصحى وأشكال موسيقاها الشعرية» (٣٠)، وهو في دعوه هذه كان منطوقها في فهم دعوه إليوت، مما دفع بالكثير من المثقفين كتاباً وشعراء حداثيين وتقليديين إلى التهميم على جماعة شعر، حتى من أعضائها ومنهم نازك الملائكة وخليل حاوي الذي يقول مستكراً «إنهم باستثناء القلة منهم يكتبون بلغة لا يفهمونها بها، ولشعب انفصلوا بهمومهم عن همومهم، ويتصرفون من الخارج بضارته التي يجهلونها، وهم في الوقت نفسه يذويون صوبة إلى الحضارة الغربية.. فتراهم لا يخرجون من رحم شاعر أوروبي إلا ليدخلوا في رحم شاعر أوروبي.. إن نتاجهم لدليل محزن، إن الشعر في لبنان ما يزال متسكماً وراء الشعر الغربي» (٣١).

ب- المضمون:

نعود مرة أخرى إلى بيان الخال الذي أوردناه سابقاً، لنبحث عن موقف الحركة من مضامين الشعر الجديد، فتجده يركزها في محور واحد هو «الإنسان - أي الله وفرضه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقاته وعظمته، حياته وموته»، هو الموضوع الأول والأخير، كل تجربة لا يتوسلها الإنسان هي تجربة سقيمة مصطنعة لا يابها لها الشاعر الخالد العظيم، وهو ما يعني نقل الاهتمام إلى الذات بوصفها الدأخل الإنساني، ويكون محور رؤية الشاعر الذاتية للحياة كما جربها باعتبار الأصالة

يعتقد الخال أن سلطة الفصحى تؤدي إلى ازدواجية اللغة بين ما نكتب وما نتكلم، وهو ما يفترض في الشاعر أن يفكر بالعامية ويكتب بالفصحى

هذا الكلام قد ينطبق على أي إنسان إلا الشعراء لأن الشاعر بثقافته الأدبية ومغزونه من الشعر الفصحى وممارسته للفصحى في لحظات حياته كلها، لا يمكن أن يفكر بفكر الفصحى، وبذلك فكرة الترجمة غير واردة بالنسبة لشعراء العربية.

لنا أن نسأل بعد هذا ما هي مرجعية حركة مجلة «شعر» في موقفها هذا من لغة الإبداع، هل هي عربية أم غربية؟

الحق أن حركة مجلة «الشعر» كحركة تجديدية حداثية، حركة عربية تطلبت الواقع الشعري العربي، وفي الوقت نفسه جاء هذا المطلب بتأثير غربي ويادوات تنفيذ غربية. الحركة التجديدية التي حملت لواحقها جماعة شعر والحركات التي سبقتها، كانت كلها ثمرة الاحتكاك بالثقافة الغربية التي فتحت عيونهم على تخلفهم، وتطور المجتمع الغربي في جميع المجالات وبما فيها الفنون والآداب، والنتيجة لدعوة إلى الانفتاح على الغرب ومحركاته الفوضوية، وهي دعوة جاهر بها حركة مجلة «شعر» في أكثر من مناسبة، بل هذه الدعوة جاءت واضحة في بيان المجلة الذي أوردناه سابقاً، بل إن التأثير الغربي على جماعة «شعر» يكاد يكون الوحيد وبخاصة فيما اتصل بالدعوة إلى اعتماد اللغة المحكية لغة للإبداع الشعري، بحيث لم نجد في تاريخ الشعر العربي مثيلاً لها. أما في الغرب فتجد من بين رواد الشعر الحداثي من حمل هذه الدعوة وبخاصة

ثم شحنتها بدلالات التجربة المعاصرة، في حين أن الخال كان جريئاً في دعوه إلى استبدال الفصحى بالعامية وجهته «أن العربية الأم تطورت إلى أربع لغات عربية دارجة هي لغات: المشرق العربي (أو الهلال الخصيب)، والجزيرة العربية، ووادي النيل، والمغرب، وهذه الوحدات اللغوية الأربع تتصرف كل واحدة منها بتراث خاص، واستطرد اللغة خاصة فمن المجموعة العربية العامة، تماماً مثلما آل إليه أمر اللاتينية التي تفرعت إلى إسبانية وإيطالية، وفرنسية وبرغالية» (٣٦).

لا شك أن هذا الخلاف بين الرجلين حول لغة الإبداع هي التي دعت بادونيس إلى الانسحاب من جماعة «شعر»، والأكد أن توقف المجلة عن الصدور سنة ١٩٦٤، يعود بالدرجة الأولى إلى شعور الخال وجماعته بالفشل في دعوتهم هذه، والدليل على ذلك ما ورد في افتتاحية العدد الأخير قبل توقفها، الذي يحمل بين الخال يعلن فيها من اصطدام الحركة لشعرية الجديدة «بجدار اللغة»، كان عليها إما أن تخترقه أو أن تقع صريمة أمامه، شأنها في ذلك شأن المحاولات الشعرية التجديدية بما في ذلك التوشيح الأدبي. وجدار اللغة هذا هو كونها تكتب ولا تحكي ولا تؤدي إلى الازدواجية بين ما نكتب وبين ما نتكلم» (٣٧).



اعتقد أن في كلام الخال مغالطة كبيرة في فهم مشكلة الإبداع وربطها بالفصحى أو كما قال أدونيس من الدعوة تنطوي على جهل باللغة الفصحى، فالخال يرجع أزمة حركة مجلة شعر إلى ما يسميه جدار اللغة وعليه «أنه معتمد على الشاعر العربي أن يجد نفسه دائماً في موقف المترجم، ذلك أن اللغة التي تولد بها تجربته ليست لغة شعره وأن لغة شعره ليست اللغة التي ولدت فيها تجربته» (٣٨).

يعتقد الخال أن سلطة الفصحى تؤدي إلى ازدواجية اللغة «بين ما نكتب وبين ما نتكلم» وهو ما يفترض في الشاعر أنه يفكر بالعامية ثم يكتب بالعربية الفصحى فيضطر إلى ترجمة أشعاره من العامية إلى الفصحى.

وإنما حذرت من أن تكون السياسة أو الدين أو الأيديولوجيا هي هم الشاعر وغايته، فيتحول إلى بوق سياسي أو واعظ ديني على حساب فنه، فيكون ذلك قيئاً له في ممارسة فنه بحرية. ولذلك ترى الحركة «أن العصر الذي عيش فيه هو عصر الصراع من أجل الحرية - الحرية في كل شيء». فما أحرانا أن ندخل في حساب صراعنا نحن من أجل حريتنا السياسية والاجتماعية والفكرية، صراعنا من أجل الحرية الفنية أيضاً. وبذلك لا تكون إلا صادقين مع أنفسنا، ومتماشين مع روح العصر» (٣٥).

فالحركة تدعو إلى الحرية المطلقة وتصارع من أجل الحقوق الإنسانية كلها بما فيها الحرية الفنية، وعليه لا يجب أن يضحي الشاعر بحقه في حريته الفنية من أجل شيء آخر بدعوى سياسية أو اجتماعية أو حتى دينية تفرض عليه من الخارج. لذلك وجدت الحركة دعوتها لشراء العالم للإسهام في المجلة، فهي لهم جميعاً دون تفرق أو تمييز من حيث العقائد والمذاهب السياسية أو الفكرية إنها للشعر والشعر فقط، وهي تآبى على نفسها أن تكون تغير ذلك... وإذا ما تلاقينا - مهما اختلفت عقائداً ومذاهبنا - على صفحات شعر، فإنما نتلاقى على صعيد الشعر وله وفي سبيله» (٣٦).

وكان نتيجة هذا الموقف أن واجهت الحركة نقداً لاذعاً وصل إلى حد اتهامها بالخيانة الأمر الذي دفع بالحركة إلى تخصيص بعض أعدادها المتأخرة لقضايا قومية سياسية، مثل الثورة الجزائرية والقضية الفلسطينية (٣٧). كما حدث تحول في سياسة الحال تجاه قضايا الأمة فخصص بعض مقالاته لقضايا التحرر العربي فكلسطين وقضايا التحرر الإنساني في فيتنام وتشيكوسلوفاكيا. (٣٨).

ويعمل أنسي الحاج هذا التراجع في موقف الحركة بقوله «أردنا أن نثبت أن الكتابة «القومية» ممكنة بلا صراخ، وبعيداً عن الرواسم الشائنة وخارج الخطابات

أن يكون الشاعر صاحب رسالة ينفي عنه كونه شاعراً» (٣٩).

ولكن كيف تستقيم الدعوة إلى تحرير الشاعر من كل قيد في ممارسة حياته الفردية، في حين تمنع عليه حقه في ممارسة حياته السياسية والدينية، والدينية، ليست الحياة الحرة. ألا ينتج عن هذا الموقف تقييد لحرية الشاعر السياسية والدينية وجعله يعيش على هامش الحياة؟

الحق أن الحركة لم تلجأ إلى تحرير الشاعر من الحقوق السياسية أو الدينية

هي ما يجيء من الذات لا من خارجها لأن دصلب الأزمة المتغيرة الدائم عندنا، إنما هي مشكلة الكائن الإنساني الفرد في عالم يزداد تقوئياً، ففي زمن كهذا تزداد خطورة الشعر الحقيقي بحكم الضرورة وهي تزداد على الأقل عند أولئك الذين يؤمنون ويأملون ببقاء مجتمع قائم على الحياة الفردية - أي على الحياة لأن لا حياة سواها. وليس ما هو جوهرى لبقاء مجتمع كهذا سوى الإدراك الدائم لصحة تلك العلاقة المباشرة الشخصية مع الحياة ومع الاختيار - حياة الإنسان واختاره الخاص به - هذه العلاقة التي عليها تتوقف الفردية الحقة. وما لم تكن مدركات الإنسان خاصة به ومتصلة باختباره للحياة، فلن يستطيع أن يكون له حياة إلا عن طريق سواه. إنه لا يملك نفسه، بل لا نفس له...» (٣٢).

يشكل الإنسان الفرد في تصور حركة مجلة «شعر» مركز الكون، ويؤثرته، فهو الفعل والفعل لكل ما يجري في عمقه وعلى سطحه، فلا حقيقة في هذا الكون إذن إلا حقيقة الإنسان الفرد في شمله وتفاعله بالحياة، ولذلك كانت الحركة تدعو منذ عهدها الأول إلى ضرورة تحرير الشاعر من كل قيد يمكن أن يعيق ممارسة حياته، وأن وليس على أولئك الذين يمارسون فن الشعر في زمن كزمننا، كتابة الشعر «السياسي» ومحاولة حل مشاكل عصرهم بقصائدهم، بل عليهم ممارسة فنهم لأجل أغراض فنهم وبمستلزمات فنهم مدركين أنه إنما بواسطة فنهم لامست الحياة حياة البعض هنا في الماضي وقد تفعل ذلك أيضاً في المستقبل» (٣٣).

إن علاقة الشعر بالحياة بحسب هذا التصور علاقة حسدية يكون فيها الشعر رؤياً وسيلة معرفة، ويكون فيها الشاعر شاعراً وحسب لا زعيماً سياسياً يحل مشاكل الناس ولا واعظاً مصلحاً يدعو الناس إلى الفضيلة، وسيفكفه ذلك شرفاً.

وقد حرصت جماعة شعر في أكثر من مناسبة في تحديد موقفها من «أن ومجرد



م

الكتابة
والقومية: ممكنة
بلا صراخ وبعيداً
عن الرواسم الشائنة
وغارج الخطابات
العقائدية



٢- التراث،

المعروف أن حركات التجديد التي ظهرت عبر تاريخ تطور الشعر العربي، كان يقاس تجديدها بمدى خروجها عن تقاليد القصيدة العمودية في شكلها ومضمونها، وكانت تقف في وجه هذه الحركات أصوات محافظة تمارض محاولات التجديد، ولو كان جزئياً وبسيطاً، وبالمقابل كان يظهر أيضاً فريق آخر ينصير للجديد ويدافع عنه ويؤصل له، فتعرف الحياة الأدبية - على إثر ذلك - جدلاً واسعاً ومتنوع الاتجاهات، ينشئ دائماً إلى إثراء الساحة بالأفكار النقدية والجمالية الجديدة ثم تغيب حدة الخلاف وتطفئ جنونه وتجد أنفسنا أمام إبداع جديد قد أرسيت قواعده.

حركة مجلة «شعر» في دعوتها التجديدية الحدوثية، كان موقفها من التراث موقفاً مختلفاً أمام الاختلاف عن مواقف حركات التجديد التي سبقها أو حتى التي عاصرتها. موقفها يقوم على التجاوز والتخطي، فهذا أدونيس يعدد أسس الحركة الحديثة في تجاوز القصيدة التقليدية ويصغر في ثلاث نقاط:

أولاً: التمرد على الزينة التقليدية.

ثانياً: تخطي المفهوم القديم للشعر العربي، وأعني بذلك تخطي ما فيه من قيم الثبات وأشكله من جهة، ومن جهة ثانية تخطي معناه بالذات بمعنى الذي حدد بأنه مجرد شعور وصناعة، ومن ثم تخطي الثقافة الفنية النقدية التي نشأت حول هذا الفن وتخطي مصاحباتها جميعاً.

ثالثاً: تخطي المفهوم الذي يرى في الشعر العربي القديم وثوقية جمالية أو نموذجاً لكل شعر يأتي بعده، أو مقياساً، أو أصلاً أخيراً (٤٥).

هذه الدعوة الجريئة وغير المسبوقة تتجاوز حتى مفهوم «التجديد» الذي لا تجد له أثراً في قاموس أدونيس، ونجد بدلاً له كلمة «التخطي» التي تتكرر في إصرار لافت للانتباه. هذا التخطي للقصيدة الموروثة يبدأ أولاً من محلة أساسية يتجرد فيها الشاعر الحدائي من

الإصح حركة مجلة شعر على عدم تسييس الشعر كان بمثابة رد فعل على الدعوات التي ارتفعت آنذاك المطالبة بضرورة التزام الشاعر بقضايا وطنه تجاه حركات التحرر العربي

مضمون وليست إشكالية شكل. وقد كان المضمون دوماً أسير مفهومات أيديولوجية سياسية، في مرحلة الصعود الماعصف للبرجوازية الصغيرة في الخمسينيات، وصعود تناقضاتها معها، ومن هنا عملت الحركة في سبيل تطوير مضامين الشعر العربي (٤٦). وهي مضامين جديدة يمكن تلخيصها في النفسي، الخرية، الوحدة، الحرمان، الرفض، الاضطهاد، اللامنتظقي، عبودية المكان والزمان، الموت الفاجع... تلك رايات عصرنا (٤٧). هذه المضامين الشعرية وغيرها مما جاء في بيان الحركة الذي أوردها سابقاً، هي مضامين الشعر الحدائي نفسها وبخاصة عند الشعراء الوجوديين، وهي تمثل مأساة الإنسان في الحضارة الحديثة بعد الحرب الكونية.

نخلص بعد هذا المرض لمضامين الشعر عند جماعة شعر إلى الإقرار بأن المضامين التي تبنتها الحركة ودعت إليها هي مضامين الحركة الحداثية، التي ظهرت في الغرب وبخاصة عند الشعراء ت. س. إليوت، وسيتويل اللذين كان لهما الأثر الكبير على شعراء الحداة العربية بصفة عامة وجماعة شعر بوجه خاص، وقد كان لجملة «شعر» دور كبير في تعريف القارئ العربي بالشعر والشعراء الحدائين في الغرب، من خلال ترجمتهما للكثير من هؤلاء أمثال (ت. س. إليوت، سيتويل، ويتمان، سان جورج بيرس، كلوديل، جاك بريفر، فاليري وليك...).

المثالية. واعتقد اليوم أن ذلك لم يكن ضرورياً، لأن كثيرين تلقوه على غير دعاء، بل لأننا استسلمنا في ذلك لإغراء المراجعة كما نقول، وكنا في غنى عنها، كما هو في غنى عنها كل واثق من صدقه وإخلاصه (٢٩).

يؤكد الخال ما اعترف به الحاج بوصفه مبدأ من مبادئ الحركة التي أريد لها أن تكون فوق السياسة وفوق الحزبية، بل فوق اصطلاح المبادئ، أريد لها أن تكون للشعر فقط... حين نقول إن المجلة أريدت للشعر، إنما نمني أنها أريدت أن تكون ملتقى حراً لمختلف وجوه النشاط الشعري - العربي خاصة والمالي عامة - فلا تنظر إلى المذاهب السياسية أو الدينية، أو الأيديولوجية أو ما إلى ذلك مما قد يدين به الأدباء أو الشاعر، بل تكفي منه، أيا كان بالمستوى الفني اللائق الذي حققه في نتاجه (٤٠). وقد أكد أدونيس هذا الموقف قبله فأرى أن هدف القصيدة الحديثة هو القصيدة ذاتها لا فكرة أو قضية خارجية، وحقيقة القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها فهي عالم كامل (٤١).

والظاهر أن إصح حركة مجلة «شعر» على عدم تسييس الشعر كان بمثابة رد فعل على الدعوات التي ارتفعت آنذاك تطالب الشاعر بالالتزام بقضايا وطنه، وميتمعه العربي وبخاصة تجاه حركات التحرر العربي من نير الاستعمار، هذا من جهة، وكفعل مؤثر إلى تجديد مضامين الشعر العربي الحديث بما يتناسب وما تدعو إليه من حداثة شعرية.

هفيما يخص الجانب الأول كان رد فعل الحركة رفض الالتزام، فقد كتب الخال آنذاك يقول: «ما درج عليه هذه الأيام بتأثير النزعة الهسارية أو ما يسمى بالواقعية الاشتراكية، أو ما يطلق عليه أنه التزام، ليس سوى تأثر مضرب بالفن، ومضروء لحقيقته... ونحن في طليعة الصامدين في وجه هذه الموجة» (٤٢).

أما هفيما يخص الجانب الثاني، يظهر أن إشكالية الحداة التي مطرحتها حركة مجلة «شعر» كانت بالدرجة الأولى إشكالية



المكتبات والمعاهد وإغراق المتاحف. أما الاتجاه الثاني فهو معتدل من مثاليه الشاعر الإنجليزي (ت. س. إليوت) الذي يرى أن طبيعة الحداثة يجب أن تكون في تضاد مع الماضي أو التراث، ولكن هذا التضاد لا يعني «أننا أنكرنا الماضي، كما يريد أن يعتقد الأعداء الألداء والمؤيدون الأغبياء لأية حركة جديدة، بل يعني أننا وسعنا تطوير مفهومنا للماضي، وأننا في ضوء ما هو حديث نرى الماضي في نمط جديد» (٥٠).

لا شك أن القطب المعتدل الذي يتزعمه إليوت، هو القطب المؤثر في جماعة شعر، حيث نجد أدونيس والخال يكرران هذا الموقف في كل مناسبة، ففي معرض توضيح رؤيته للشعر الجديد يرى الخال أن «التراث لا ينقض ولا يموت، وإنما يتجدد ويحيى بفضل العقل والنفوس الخلاقة النيرة من أبنائه» (٥٢). بهذا المفهوم الجديد لطبيعة علاقة جماعة «شعر» بالتراث، لا تدعو الدعوة إلى حداثة شعرية متفضية القصيدة العربية بتقاليدها الموروثة رفضاً للتراث، إنما تمضي الاستجابة لمتطلبات العصر وحاجاته، أما التراث كأحداث ومواقف ورموز، فقد وظفه شعراء الحركة لتوظيف جديد، يتم من قراءة جديدة تجعل من التراث يمتد في الحاضر ويؤثر على المستقبل، ويضفي على التجربة الشعرية الجديدة كثافة دلالية وإيماءاً جمالية. ولا يخفى على أحد كثافة هذا التوظيف في شعر الحركة وبخاصة عند الرواد منهم، أمثال الخال وأدونيس وخليل حاوي وأسمي الحاج وغيرهم من الشعراء.

موقف حركة «شعر» الرافض للتراث الشعري وتشنيد أعضائها في غير من مناسبة على أنهم ينطلقون في تجاربهم من أرض محروقة، هو الذي جعلهم أكثر من أي أمر آخر يبدون للبيض مهجنين ومقتلحين من جذورهم، وقد واجهت الحركة نتيجة لذلك اتهامات وصلت حد

غريب (٤٨)، إلا أن أدونيس نفسه يشترط بهيمنة الحداثة الغربية (٤٩). وإهذا بدا مشروع الحداثة الذي دعت إليه «شعر» وكأنه المشروع الغربي في الثقافة العربية، حيث لم تستطع الحركة أن تتفصل عن هذا المشروع، بل كان هاجسها في المعاصرة يركز على إنتاج حداثة شعرية متماهية مع حداثة النموذج الغربي (٥٠).

المعروف أن موقف الحداثة الغربية من التراث يتجاذبه قطبان، أحدهما متطرف ويمثله المستقبلون الذين دعوا في بينهم الأول سنة ١٩٠٩، إلى حرق



البيان

**اتهمت حركة مجلة
«شعر» بإفساد الشعر
العربي ونشر الفوضى
فيه كما اتهمت بخيانة
المروبة في تراثها**

الذهنية التقليدية التي تنظر إلى التراث نظرة تقديس، وإذا ما تم له ذلك وتحرر من هذه الذهنية، أمكنه تخطي المفاهيم والأشكال، والمضامين والقيم والمقاييس والثقافة الموروثة المصاحبة والمحتضنة للقصيدة الموروثة.

بهذا المنظور، تدعو غاية حركة مجلة شعر، هي الدعوة إلى ثورة شاملة على الشعر العربي التقليدي من أجل شعر عربي جديد يتخلى عن القيم الفنية القديمة وتخطاها صوب قيم خلقها أو يعيش في تجربة خلقها (٤٦). فالشاعر الحداثي عند جماعة «شعر» هو ابن عصره، وأصاليته تتبع من ذاته لا من جذوره الممتدة عبر الزمان والمكان. كما تأخذ الحداثة معناها عند الخال «من التحرر في صناعة الشعر من جميع القوالب الفنية الموروثة المفروضة على الشاعر خارج موهبته الفردية، ودوقه الشخصي، أي أن المفهوم السائد للشعر في تراثنا الأدبي القائل بإخضاع العمل الشعري لوزن معين، وبثاء فني معين لم يعد يتماشى مع حاجة شاعر هذا العصر إلى التعبير الحر عن تجربته الكيانية ورؤياه المبدعة» (٤٧).

تجاوز التراث مثلاً في القصيدة العمودية، يعني الدعوة إلى شعر متحرر من القالب الشعرية المعروفة، أي الدعوة إلى ما سمي بالشعر الحر الذي لم يستغنى عن مجموع تقاليد القصيدة العمودية إلا بالتفصيل، ثم التخلي حتى على هذه التسمية، ليقطع بعد ذلك كل ما يمكن أن يربطه بالقصيدة الموروثة في ما يسمى قصيدة النثر. وكلا النموذجين (القصيدة الحرة أو النثرية) يمثلان معنى تخطي التراث عند جماعة «شعر» إذا كان الشعر الحر وقصيدة النثر يمثل الحداثة الشعرية، بتخطيها للتراث الشعري العربي، فمن أين يستمدان مرجعيتها؟

بالرغم من أن الحركة ممثلة في بعض مؤسسيها أمثال الخال وأدونيس، يرجعون الحداثة إلى إشكالية عربية قبل أن تكون

ومركزة، وعن الشعر الحر Free versé بأنها لا تلتزم بنظام الأبيات، وعن فقرة النثر القصيرة بأنها عادة ذات إيقاع أعلى ومؤثرات صوتية أوضح، فضلاً عن أنها أغنى بالصور وكثافة العبارة، وقد تضمن قصيدة النثر رؤيا داخلياً وأوزاناً عروضية. ويتراوح طولها على وجه العموم بين نصف صفحة (فقرة أو فقرتين) وثلاث صفحات أو أربع، بمعنى أنها تماثل القصيدة الغنائية المتوسطة الطول، وإذا تجاوزت هذا الطول فإنها تقعد ثواترها وتصبح تقريباً نثراً شعرياً (٥٨).

بالنظر إلى هذا التعريف الجامع لخصائص قصيدة النثر في شكلها الغربي، هل هناك في الأدب العربي جنس أدبي يمكن أن ينسحب عليه هذا التعريف وهذه التسمية؟ والجواب لا، وإن كان من المعاصرين العرب من يعثف في النثرات ويوجد بعض النصوص التي ينطبق عليها تعريف قصيدة النثر، مثلما هي الحال في بعض «الشكالات المبكرة من النثر المسجوع» إلى نثر القرن العشرين في الروي الملتزم بخاصة في قصص السور والى سبع المقامات، وإلى النثر الشعري الذي استخدم في الترجمة من الشعر العربي (٥٩)، فيوسف الخال يرى أن «قصيدة النثر وجدت في الأدب كلها إلا أنها لم تتبلور ولم تمارس كجنس أدبي خارج الأدب الفرنسي» (٦٠). بمعنى أن قصيدة النثر جنس أدبي جديد واقد على الأدب العربي له جذور في الأدب التاريخي ويرى أدونيس أن قصيدة النثر هي نتاج طبيعي للتطور الذي عرفه الشعر العربي، وهي «حلقة أخيرة من عقد تطور القصيدة العربية نتيجة العوامل المتعددة التي مهتت من الناحية الشكلية لقصيدة النثر في الشعر العربي منها التحرر من وحدة البيت والقافية، ونظام التفعيلة الخليلي، فهذا التحرر جعل البيت مرناً وقريره إلى النثر» (٦١)، لم يتعرض أدونيس إلى الجذور العربية لقصيدة النثر في دراسته الأولى، التي نشرت سنة ١٩٦٠ حول قصيدة النثر، لكنه حاول بعد ذلك أن يثبت أن قصيدة النثر وليقة الأصل بالكتابات الصوفية، وإن لم يزعم أن الأدب الصوفي مهد لتطور هذا الجنس الأدبي الجديد.

كان مجلة «شعر» الفضل في ظهور قصيدة النثر كجنس أدبي تنظييراً وتطبيقاً

الحديث فنترك أحد روادها ليعدهد في ثلاث نقاط رئيسية: «أولها تيسير قدر غير قليل من فهم الشعر المالي والحديث منه، بصورة خاصة للقارئ العربي، وذلك من خلال ترجمات جادة وفي غالبيتها جيدة» (٥٦). «ومن ترجمت لهم يكني أن نذكر (ت. س. إليوت، باوند، لويس أراغون، جاك بريش، لوركا، رينيه شارل، وولت ويلمان، بيار ريفارد، ي. ي. كفنس، ماكس جاكوب، روبرت فروست، سبوتيل، سان جون بيرس، شكسبير، بول فاليري، بليك).

أما الثاني، فهو التشديد على تحرير الشاعر في عمله من كل قيد أو حد أو التزام على الإطلاق خارج ما تقتضيه طبيعة التجربة الشعرية ذاتها.

أما الثالث، فالنظر إلى العمل الشعري على أنه عمل كيان يرقى في عتد صاحبه إلى مستوى الوجود نفسه» (٥٧).

قصيدة النثر

تعرف موسوعة (برنستون) للشعر والشعرية قصيدة النثر بأنها «قصيدة تتميز بإحدى خصائص الشعر الغنائي أو بكل خصائصه، غير أنها تعرض على الصفحة على هيئة النثر وإن كانت لا تعد كذلك، وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري Poetic prose بأنها قصيرة

التخوين والعمالة وتهدم التراث العربي ونشر الفوضى» (٥٢). اضطر معها جماعة «شعر» للرد على خصومهم منها الرسالة التي يمت بها أدونيس إلى الخال من قرئنا تأييداً له ضد خصومه ومبيناً أن مسار الحركة قائم على «تخطي المفهوم المغلق للتراث العربي، لذلك دخلت منذ لحظتها الأولى التاريخ الشعري والثقافي الحي، ليس العربي فحسب بل المتوسطي أيضاً.. الأساس في هذه المرحلة هو أن رؤياها حية وصادقة - رؤياها للتاريخ والثقافة والشعر والإنسان في العالم العربي لذلك هي الرؤيا الشعرية العربية بامتياز» (٥٤).

لا جرم أن تنهم حركة مجلة «شعر» بإفساد الشعر العربي ونشر الفوضى فيه، أو تنهم بضائة المروية في ترافها، فهذا دين المحافظين في كل المصور، وفي كل المصور أيضاً كان الصراع ينتهي بانتصار التجديد بظهور إبداع جديد يضاف إلى القديم ولا يلغيه في عملية تراكمية، ويكفي حركة مجلة «شعر» فحراً أنه بات من المستحيل اليوم كتابة تاريخ تطور الشعر العربي الحديث دون التويه بدورها وفاعليتها في هذا التطوير. بل يكفي الحركة فحراً أنها كانت «مرحلة فاصلة أولى أراححت كثيراً من العقبات، يكفي أنها حررت الشاعر من الأساليب الموروثة وأهملت أن الشعر ليس هو الكلام المغنى بل هي التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة» (٥٥).



لقد كانت حركة مجلة «شعر» فضاء حراً لكل من أراد ركوب قطار الحداثة، سواء كان شاعراً أو كاتباً أو ناقدًا، أو مترجماً، ويكفي دالة ما ورد في عدها الأخير بعد التوقف الأول سنة ١٩٦٤، حيث نشرت تحت عنوان (هؤلاء ظهوروا في مجلة «شعر») ثلثاً بأسماء حوالي مائة وعشرين شاعراً وناقدًا أسهموا في المجلة، كما نشرت ثلثاً آخر بعنوان (هذه المؤلفات صدرت عن دار مجلة «شعر» يضم خمسة وثلاثين مؤلفاً (مجموعات شعرية وروايات وترجمات) (٥٥)، وهذا الإنجاز كله تم في مدة قصيرة لم تتجاوز ثماني سنوات.

أما أثرها في حركة الشعر العربي

وإذا كان مصدر الناقدین الشعراء مصدرًا واحدًا - في البداية طبعًا - إلا أن درجة الاقتباس وطريقة الصياغة تختلف بينهما، حيث نجد الحاج يترجم من كتاب سوزان فقرات كاملة توشك أن تكون حرفية، دون الوفاء بقى البحوث الأكاديمية، وبذلك يترك القارئ العربي بانطباع خاطئ مفاده أن الأفكار والنتائج التي تحتويها المقدمة في كتابه «إن» من صنعه هو، فمثلاً يعرف الحاج قصيدة النثر على النحو التالي: «لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقاً، لا قطعة نثر فنية، أو محملة بالشعر شروط ثلاثة: الإيجاز (أو الاختصار) والتوجه، والمجانبة، فالمقصيدة أي قصيدة كما رأينا، لا يمكن أن تكون طويلة وما الأشياء الأخرى الزائدة، كما يقول (بو) سوى من المناقضات يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراف ونتيجة التائر الكلي للبحث من وحدة عضوية راسخة» (٦٦).

الملاحظ أن هذا التعريف هو ترجمة حرفية لما ورد في كتاب سوزان برنار مع الإشارة إلى مبدأ (بو) في ضرورة قصر قصيدة النثر، كما أن المصطلحات التي استخدمها في تعريفه مثل الإنجاز والتوجه والمجانبة، هي ترجمة حرفية لما ورد في تعريف سوزان برنار، وهي: Brièveté, Intensité, Gratuité.

ويبدو لنا أدونيس أقرب الرجلين إلى الاعتدال، وأحرصهما على استخدام لغة الحقائق المجردة، وأكثرهما تقديراً للشخصية الإيجابية لقصيدة النثر ولوظيفتها طبعاً لمنظومة جديدة من القوانين، وعلي العكس من ذلك يستعمل الحاج معجماً منديباً استغزانياً، ويؤكد - بصورة واضحة - الطبيعة القوضوية لقصيدة النثر» (٦٧).

لا مشاحة إذن في أن كتاب سوزان برنار هو المؤثر الأول في ما كتبه أدونيس وأسمي الحاج في بدايات اكتشاف قصيدة

لقصيدة النثر لعربية، هأنويس يذيل مقالته في (قصيدة النثر) بهذا الهمام: «اعتمدت في كتابة هذه الدراسة بشكل خاص على هذا الكتاب...» (٦٤). ويذكر كتاب سوزان برنار وتفصيلاته البيولوجرافية بالفرنسية. كما يعترف أنمي الحاج ببنيته لسوزان برنار في كتابه المذكور سالفاً على هذا التحديد من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان... (٦٥) ويذكر الكتاب وصاحبه.



إذا سلمنا بأن صيد النثر جنس أدبي جديد واحد على الأدب العربي الحديث فملن كانت الريادة في هذه الوفادة؟

يقول أدونيس في رده على سؤال حول دور مجلة شعر في قصيدة النثر: «لم يتبكر مجلة شعر قصيدة النثر وإنما ابتكرت مناخها النظري، وكانت تطبيقياً «غرفة» الغنائية بها وسريرها» والإطار - الأساس الذي انطلقت منه» (٦٢).

صحيح إن مجلة «شعر» لم تبتكر قصيدة النثر لأن هذه الأخيرة وجدت قبل صدور مجلة «شعر»، وإنما كان لها الفضل في ظهور هذا الجنس الأدبي في الأدب العربي تطبيقياً.

في الجانب النظري تعد دراسة أدونيس: في قصيدة النثر أول ما كتب في هذا الموضوع عربياً، ثم المقدمة التي كتبها أنمي الحاج لكتابه «لن» التي تعد وثيقة نظرية في قصيدة النثر.

أما تطبيقياً، فبفض النظر عما نشرته مجلة «شعر» من القصائد المثورة لماغوط وجبرا إبراهيم جبرا وغيرهما، فإن «لن» لأنمي الحاج هو الكتاب الأول المعروف نفسه بهذا الاسم والمكتوب بهذه الصفة تحديداً والمتبني لهذا النوع الأدبي تبنياً مطلقاً وفيه نماذج مختلفة في أشكال كتابة

القصيدة» (٦٣)، وهو ما يعني أن فضل الريادة في هذا الجنس الأدبي - عربياً - يعود إلى حركة مجلة شعر وروادها من شعراء ونقاد.

والسؤال الذي يطرح في هذا السياق، ما هي مصادر الحركة ومرجعيتها التي استقت منها المقولات النظرية والنماذج الإبداعية؟

والجواب هو أن كلا من أدونيس والحاج يعترفان بأن كتاب الباحثة الفرنسية (سوزان برنار)، الموسوم بـ(قصيدة النثر من بولدير إلى أيامنا) هو المرجح الأساس في التطوير

معيبر

يبري أدونيس
أن قصيدة النثر
لا شكل ثابت
لها ولا قاعدة
تحدد

النثر وعلى وجه التحديد في دراسة أدونيس الأولى، ومقدمة الحاج في كتابه «لن»، وذلك لتعد إيجاد مصادر عربية حول الموضوع من جهة، ولحدادة هذا الكتاب وريادته من جهة أخرى، لكن الفرق بين الرجلين أن أدونيس كان مرناً في تعامله مع المصطلحات النقدية بحيث حاول أن يقارب بينها في أصولها الغربية بما يشبهها في التراث حتى يخلع عليها الطابع العربي، وهو ما ينعكس استيعاباً وهضم أدونيس لهذا الجنس الأدبي في أصوله الغربية. أما الحاج فقد كانت ترجمته حرفية، وهو ما أوقعه في الاضطراب الموجود بين تطلعاته وتطبيقاته الشعرية في مجموعته «لن»، ولنا عودة إليها لاحقاً.

والسؤال الذي نحاول الإجابة عنه هو كيف فهم كل من أدونيس والحاج قصيدة النثر من خلال البحث في دراستيهما المذكورتين سائلاً.

١- في قصيدة النثر: لأدونيس

قصيدة النثر عند أدونيس كائن حي متحرك ومفاجئ، وبالتالي لا يمكن تجديدها مسبقاً، ولأن الشعر لا يخضع لمقاييس مفروضة بشكل قبلي فإن قصيدة النثر لا شكل ثابت لها، ولا قاعدة تحدها.



وإذا كان العروض عنصراً ثابتاً في الشعر العربي التقليدي فإنه ليس سوى طريقة من طرائق التعبير الشعري هي طريقة النظم، لأن الشعر تعبير بعماني الكلمات وخصائصها الصوتية والموسيقية أيضاً. أما الاتفاقية، فهي شيء يقع خارج هذه الخصائص، أو أنها ليست من خصائص الشعر بالضرورة.

تشكل الجملة الوحدة في قصيدة النثر كما يشكل البيت الوحدة في قصيدة الوزن، وتتوحد الجملة الشعرية في قصيدة النثر بحسب تنوع التجربة، فهناك الجملة الناعمة والمتضادة والمفاجئة والموحية والغنائية. وكل نوع من هذه الأنواع يؤدي

وظيفة في التجربة الشعرية، فالجمال الناعمة والمتضادة والمفاجئة تحدث الصدمة لدى المتلقي، والجمال الموحية للطمح والرؤيا، والجمال الغنائية للألم والفرح والمضامين الكثيفة. هذا التنوع في جمل قصيدة النثر هو الأساس الذي يعتمد عليه الشاعر في خلق إيقاع جديد يتميز بالتنوع، ويتجلى أكثر ما يتجلى في التوازي والتكرار والتبرة والصوت وحروف المد وتزواج الحروف وغيرها من مكونات الجمال الشعرية.

ويرى أدونيس أن قصيدة النثر تختلف عن النثر الشعري كون الأولى ذات وحدة مغلقة في حين أن الثانية تشكل خطأ مستقيماً، وتتميز قصيدة النثر عن النثر الفني بشكل عام بما يلي:

١- الوحدة العضوية: وهو ما يقابل التوجه Intensity عند سوزان برنار، وهو ما يعني أن قصيدة النثر تشكل كلاً وعالمًا مغلقاً، وإلا ضاعت خاصيتها كقصيدة.

٢- بناء فني متميز: أو المجانية وهو ما يقابل Gratuité عند سوزان برنار، وهو ما يعني أن قصيدة النثر تختلف عن هتون النثر الأخرى بمجانيته، أي أنها لا غاية لها ولا هدف خارج ذاتها، وإذا ما استخدمت قصيد النثر عناصر الرواية أو غيرها من الفنون السردية فذلك مشروط بأن يرتفع بها لغاية شعرية خالصة، فهي لا زمنية على عكس الرواية والمسرحية والمقالة. كما أن قصيدة النثر تيسم مجموعة من الأفعال أو الأفكار المتسلسلة، وتعرض نفسها كشيء أو كتلة لا زمنية.

٣- الوحدة والكثافة أو الإيجاز، وهو ما يقابل عند سوزان برنار Breveté أي أن قصيدة النثر يجب أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، على عكس الفنون النثرية، فهي ليست وصفاً بل هي تأليف لموضوع من عناصر الواقع الذي ينظم عالماً معقداً يتجاوز هذه العناصر، وتتذرع قوتها الشعرية من تركيبها الإشراقي (٦٨).

والحق أن أدونيس وإن اعتمد على مصادر غير عربية في التأصيل لقصيدة النثر إلا أنه حاول في كل ذلك حاجات القصيدة العربية بمعنى أنه كان انتقائياً في هي أخذها بما يتوافق وحاجات القصيدة العربية لركوب قوار الحداثة. وقد أفصح عن المبادئ التي انطلقت منها حركة مجلة شعر في تبني قصيدة النثر وهي مبادئ مستقلة عن مفاهيمها الغربية، الفرنسية بوجه خاص ويجعلها في ثلاثة هي: الأولى، هو أن شعرية اللغة العربية لا تستغنيها الأوزان، على الرغم من كمالها وغناها فنياً، وأن هذه اللغة تزخر بإمكانات تعبيرية، طرائق وتراكيب، يتعد أن نضع لها حداً نهائياً لتقف عنده، فهي لغة مفتوحة على اللانهاية، الثاني، هو ابتكار طرق وأشكال أخرى للتعبير الشعري، تواكب الطرق والأشكال القائمة على الوزن، وتواخيها بما يفني اللغة الشعرية العربية وينوعها ويمدها، وفي هذا نراه للمخيلة وللذائقة أيضاً. الثالث هو الرغبة العميقة في جعل اللغة العربية مفتوحة على جميع التجارب الشعرية في العالم وفي وضعها إبداعياً على خريطة الإبداع الكوني، بخصوصيتها - لكن في الوقت نفسه، بانفتاحها ولا نهائيتها، تقاعلاً، ومقايضة وحواراً (٦٩).

٢- مجموعة «لن» لأدوني الحاج

حاول الحاج في مقدمة مجموعته الشعرية أن يجيب عن سؤال كرهه مرتين وهو هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟

حاول في البداية أن يوازن بين النثر والقصيدة فين الفروق الأساسية بينهما من حيث الطبيعة والخصائص والأهداف والأدوات، ثم وازن بين الشعر والقصيدة فقرأ أن «القصيدة هي أصعب مع نفسها من الشعر مع نفسه» موضحاً أن «القصيدة لتصبح هكذا قصيدة يجب أن تقوم على عناصر الشعر لا لتكتفي بها، وإنما لتعيد النظر فيها بحيث تزيد من اختصارها وتكريرها وشد حزمها».

يجيب الحاج عن السؤال الذي طرحه

الشعر المنثور، والنثر الشعري، وقصيدة النثر بفروعها المختلفة، منها قصيدة النثر الغنائية التي لا غنى لها عن النثر الموقع، وقصيدة نثر تشبه الحكاية، وقصائد نثر (عادية) بلا إيقاع، ومثاله على النثر الموقع نثيد الإشاد وقصائد سان جورج برس. أما قصائد النثر غير الموقفة فيصنفها بأنها «مستعص من التوقييع بالكيان الواحد المخلق، والرؤيا التي تحمل عمق التجربة الفذة أي: بالإشعاع الذي يرمز من جوانب الدائرة أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه، لا من كل جملة على حدة وكل عبارة على حدة أو من التقاء الكلمات الحولة الماسطة ببعضها البعض الآخر فقط».

قصيدة النثر التي لا إيقاع لها - إذن - كل متكامل، وتستقبل جملة كعالم مستقل، «وهي وحيدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها وتأثيرها يقع ككل لا كاجزاء، لا كأياءات وأفطاف».

لكن وسط هذا التصنيف لأنواع قصيدة النثر لم يحاول الحاج أن يقدم العناصر المميزة لكل هذه الأضرب الثلاثة، ولعله ترك ذلك لكاء القارئ، وهو لو فعل لكنت دراسته ومقدمته أشمل وأغنى.

نقرأ في ما كتبه أنسي الحاج حول قصيدة النثر في مقدمة مجموعته «لن» رد فعل قوياً تجاه المحافظين الراضين لقصيدة النثر أنصمكت سلباً علي دراسته، حيث نلاحظ حدة وانفصلاً قوياً في مناقشة الموضوع وتطرفاً في طرح أفكاره ووجهة نظره، فهو عندما يتكلم عن مصدر قصيدة النثر يقول في انفعال ظاهراً، ان هذا الجنس الأدبي «نتاج أولئك المصابين بالمرض والجنون نتاج الشعراء الملعونين» (٧٧). ولا شك أنه يريد بذلك وجهة نظر الراضين لقصيدة النثر في شعراء قصيدة النثر، وإن كان هذا الوصف للشعراء عامة سلباً من وجهة نظر التحليل النفسي لادلب، وعقد مدرسة فرويد بوجه خاص.

يسري أنسي الحاج أن الشاعر يأتي قبل القارئ لأن العالم المقصود من صنعه وهو أعلم بأدواته

تحد، لتكون له منطلقاً إلى أجواء قد تكون أبعد مدى من أجواء التجربة التي نقلها إليه المنتج، أما إذا امتنع عن نقل التجربة إلى القارئ فقد امتنع معه قيام الأثر ويات غير ذي موضوع» (٧٠).

إن ثورة الحاج على الوسط الأدبي المسائد الذي «يرفض النهضة والتحرر النفسي والفكري من الأوهام والتفنن لا يمكن لأي محاولة طرية أن تتفهم، ويقي في رأيه أمام محاولات التجديد إمكانات فاما الاختناق أو الجنون» دفع به إلى استقزاز المشاعر في قوله: «وبالجنون ينتصر المتمدد ويفسح المجال لصوته لكي يسمع، ينفني أن يقف في الشارع ويشتم بصوت عال، يلعن، وينئى هذه البلاد وكل البلاد متمصبة لرجيميتها وجهلها، لا تقاوم إلا بالجنون».

فإنسي الحاج كما تقول خالدة سميد «ثائر قبل أن يكون شاعراً، شعره ضلع الثوري الحيد، كلامي هنر، والشعر هجر مسدود التواجد يخنقه الحنين. شعره بالنسبة له هو الجنون...» (٧١).

يبدأ الحاج بالتمهيد لقصيدة النثر بالتقاييل من أهمية الموسيقى القائمة على الوزن والثقافية بوصفها موسيقى خارجية، وما دام الشعر لا يعرف بالوزن والثقافية، فليس ما يمنع أن يتألف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة نثر. «وهو في هذا السياق يواجها بثلاثة أنواع من الشعر هي:

في البداية هي ظل المفاهيم التقليدية فيقول: «النثر تقول العرب خلاف النظم من الكلام. النثر، يقول الفرنجة كل ما يقال يكتب خارج النظم، وفي ظل مفهوم القدماء للشعر والنثر والقصيدة بوصف النثر خلاف الشعر أو القصيدة (النظم) ويوصف القصة كائناً ثيراً التي هي كائن شعري، في ظل هذا المفهوم يستحيل البحث عن قصيدة النثر في النثر».

ولكن عزاء الحاج أن هذه المفاهيم الكلاسيكية للشعر والنثر قد تطورت ملية حاجات الإنسان على مر العصور، حتى واحتلت في الأدب كأدب فرنسا مكانها الطبيعي حيث تمثل أقوى وجهه للثورة الشعرية التي انفجرت منذ قرن».

يلفتن الحاج إلى الأدباء المربب وبخاصة المحافظين منهم ويصوب عليهم جام غضبه وينتهم بالتخلف والجمود والتعصب لأنهم وقفوا في وجه تطور الشعر برفضهم لقصيدة النثر بدعوى أنها خلو من الموسيقى التي تعد في رأيهم العنصر الأساس في الشعر المرابي، لكن الحاج يرفض هذا التعليل ففي رأيه أن موسيقى الوزن والثقافية موسيقى خارجية وليست أهم ما في الشعر.

وكأن الحاج يحاول قطع التواصل بين الشاعر والمتلقي في سياق افتتاحه المطلق على قصيدة النثر فيقول: «ثم إن الشاعر يأتي قبل القارئ لأن العالم المقصود هو من صنعه، والشاعر أعلم بأدواته، والشاعر الحقيقي لا يفضل الارتياح إلى أدوات جاهزة وبالية تكفيه مؤونة التفض والبحت والخلق على مشقة ذلك...».

أي استدعاه هذا وأي غضب يدفع شاعراً كأنسي الحاج إلى نفي الصلة بين المبدع والمتلقي، فالأدب والشعر بوجه خاص، لا يمكن أن يقوم من غير قارئ يحسن إعادة المنتج، الأدبي أو الفنان، على نحو آخر. فرسالة الكاتب الأدبي، أو الشاعر، هي أن ينقل تجربته بكل أبعادها وظلالها وثواباتها إلى قارئ يحسن تقبل هذه التجربة فيضمها ويعطيها من ذاته وإحساساته لتنتج له مجالات من المعرفة لا



الهوامش

- ١- مجلة شعر العدد ٩، شتاء ١٩٥٩، ص ١٣.
- ٢- الأدباء للجنة بين الحزبية والاستقلالية، العدد ٩، ١٠، سبتمبر، أكتوبر ٢٠٠١، السنة الرابعة، ص ٦١.
- ٣- مقال محاور مع ندیم نعمة حول مجلة شعر وقصيدة النثر أسئلة يسري الأمير، الأرباب العدد ٩، ١٠، سبتمبر، أكتوبر ٢٠٠١، السنة الرابعة، ص ٥٧.
- ٤- شعر، الانتفاضة، العدد الأول، كانون الثاني ١٩٥٧، ص ٤.
- ٥- لصندى سابق، ص ٨.
- ٥- للصندى نفسه، ص ٨.
- ٦- يوسف الخال، المحادثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨، ص ٨-٨١، صانع جواد الطعمية، الشعر العربي المعاصر ومنهجهما تنظري للعدالة، مجلة فصول، ص ٤٠، عا، يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٤، ص ١٩.
- ٨- شعر، الانتفاضة، العدد الأول، كانون الثاني ١٩٥٧، ص ٤-٢.
- ٩- صندى سابق، ص ٨.
- ١٠- شعر، العدد ٩، خريف، ١٩٥٧، ص ٦١.
- ١١- شعر، العدد ١٩، خريف، ١٩٦٧، ص ٦١.
- ١٢- شعر، العدد الأول، شتاء، ١٩٥٧، ص ٢٠-٢١.
- ١٣- شعر، العدد الرابع، خريف، ١٩٥٧، ص ١٠-١١١.
- ١٤- كمال خير بك، حركة العدالة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أعضاء المؤتمر، دار الشروق، ط ١، ١٩٨٢، ص ٩٧.
- ١٥- مجلة الفكر العربي المعاصر.
- ١٦- كمال خير بك، حركة العدالة في الشعر العربي المعاصر، ص ٨٧-٨٨.
- ١٧- ترجمة نفسه، ص ٩٠-٩١.
- ١٨- محمد جمال بارتوت، دونيس وعظمى.. الأدباء، العدد ٩، ١٠، سبتمبر، أكتوبر ٢٠٠١، ص ٦٦.
- ١٩- دونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٢، ص ١٣٩.
- ٢٠- المرجع نفسه، ص ١٣٩.
- ٢١- المرجع نفسه، ص ١٣.
- ٢٢- المرجع نفسه، ص ١٣.
- ٢٣- دونيس، قلعة للبهائم القرن، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص ٦٠.
- ٢٤- المرجع نفسه، ص ٦٠.
- ٢٥- خير بك، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص ٦٦.
- ٢٦- يوسف الخال، شعر العدد الأخير، صيف / خريف ١٩٦٤، ص ٨١.
- ٢٧- الأدباء، محاور مع ندیم نعمة، حول مجلة شعر وقصيدة النثر، أسئلة يسري الأمير، العدد ٩، ١٠، سبتمبر - أكتوبر ٢٠٠١، ص ٥٢.
- ٢٨- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة - بيروت - لبنان، ص ١٧٦.
- ٢٩- يوسف الخال، المحادثة في الشعر، ص ٦١.
- ٣٠- الأدباء، العدد الثاني، شباط، ١٩٦١، ص ١٤.
- ٣١- شعر، العدد الأول، كانون الثاني ١٩٥٧، ص ٤-٢.
- ٣٢- شعر، الانتفاضة، العدد الأول، شتاء، ١٩٥٧، ص ٤.
- ٣٣- شعر، العدد ٢٥، صيف ١٩٦٢، ص ١٤١.
- ٣٤- شعر، العدد ١٠، ربيع ١٩٥٩، ص ٦١.
- ٣٥- شعر، العدد ٨، صيف/خريف ١٩٥٨، ص ٣-٤.
- ٣٦- شعر، العدد ٢٧، شتاء ١٩٦٨، ص ٦٠-٦١، في هذا العدد نشرت عدة قصائد من الأرض المحتلة، منتقاة من نشرات ومجموعة أدبيات من الأدبيات لشعراء من فلسطين.
- ٣٧- شعر، الانتفاضة، العدد ٢٩، خريف ١٩٦٨.
- ٣٨- الأدباء، محاور مع أنسي الحاج حول مجلة شعر وقصيدة النثر، أسئلة يسري الأمير، العدد ٩، ١٠، سبتمبر / أكتوبر ٢٠٠١، ص ٥٧.

والدراسة جوائزها أيضا!

عنصري شخصيات

فائدة تترجم من كتابة بحث طبي يدرس (تأثير صوت المصعد على الجهاز المناعي للإنسان)، أو بحث آخر في علم الأرصاد الجوية يدعو (لإستعداد صوت الدجاج لقياس سرعة الإعصار).

وما الذي يمكن أن نفهمه من موضوع أدبي بعنوان (الورق كان ينتهك الحدود : نحو تحول هيرمينياتيكي لخطورة الكيمياء).

وكيف نطبق على الواقع دراسة في الفيزياء تبث في (استعمال مغناطيسيات ترفع الضفادع ومصارعي السموم في الهواء).

وما الذي نجنيه من بحث اقتصادي يدرس (الفاصلية والنمو المنظم لصناعة الزواج الكمي).

عناوين الأبحاث أعلاه ليست اختلافا تهكميا، بل هي أبحاث حقيقية منشورة في مجلات علمية معروفة في أكثر من دولة غربية، وأكثر من هذا فهي حائزة على جائزة نوبل! نعم جائزة نوبل، ولكنها ليست نوبل المعرفة بسمعتها العالمية، بل نوبل التقيضة إذا جازت التسمية، والتي تمنحها كل عام جامعة كمبريدج العريقة لأكثر الأبحاث والدراسات تشامه وخلو من المضمون والفائدة.

هذه الجائزة المسماة (إيج نوبل) لها لجنة يرأسها البروفيسور أبراهامز عالم الرياضيات السابق وعالم الكمبيوتر ورئيس تحرير مجلة سجلات الأبحاث المستعمدة في جامعة كمبريدج، ويتم منحها كل عام في احتفال مهيب يحضره ١٢٠٠ مدعو في مسرح (هارفرد ساندريس) في الوقت ذاته الذي تنجح فيه جوائز نوبل الشهيرة، ويتم بث الاحتفال على شبكة الإنترنت مباشرة، وتقوم وسائل الإعلام من إذاعة وتلفزيون وصحافة بتغطيته.

أما لجنة الجائزة فتختار الأبحاث والدراسات المنشورة في عشر حقول حسب ترتيب الأسوأ فالأفضل، وتكتفي في إعلان النتائج بتكر عنوان البحث ومكان نشره دون التعرض لتفاصيل النقد العلمي له.

ويقول البروفيسور أبراهامز عن أسباب منح هذه الجائزة: إنها طريقة مؤثرة نوعا ما تلحق مثل هؤلاء العلماء والكتاب درساً لن ينسوه، وتحثهم على توخي الحذر في تخطيط أبحاثهم وتنفيذها، والبعد عن كل ما هو غث وريء!

مثل هذه الجائزة رغم ما يبدو من طرافتها، فإنها تحمل دلالات عميقة،

أولها: أن كثيراً من المشتغلين في مجالات العلوم والآداب في العالم يشطحون بأفكارهم نتيجة رغبتهم في التميز أو الاختلاف أو الشهرة أو الوهم بإجتراح الجديد الذي لم يسبقهم إليه أحد، أو غير ذلك من الدوافع النابعة من ذاتية مفرطة تحجب عنهم السؤال المنطقي البسيط: لماذا؟ وما الفائدة أو الخير الذي سينعكس على الآخرين نتيجة هذا البحث أو الدراسة؟! وأن مثل هذه الرذالة في الدراسات أو الكتابات هي ظاهرة عالمية لا تختص بشعب من الشعوب وأنها موجودة في أرقى المجتمعات وأكثرها تطوراً.

ثانيها: أن هناك مقولا نيرة، وحراسا للمعرفة الإنسانية يحزنهم ويؤلمهم حقاً أن ينشر على الناس مثل هذا الهراء وهذه الرذالة التي لا تدل على تنبغ كاتبها أو سفاهة تفكيره فقط، بل يمتد خطرها إلى القارئ الذي ربما لا يمتلك ما يكفي من الثقافة والمعرفة والأدوات التي تمكنه من التمييز بين الفث والسمين، فيظن أنه يقرأ شيئا فوق مستواه، فيبتذل بمحاولة الفهم والتحمق مما يفسد ذوقه ويبلبل تفكيره ويضيع جهده ووقته بلا طائل.

لهذا فإن تصدي جامعة مريضة كجامعة كمبريدج لمثل هذه المهمة الجبلية يعتبر نموذجاً رافياً لما يجب أن تنهض به المؤسسات التعليمية والثقافية، بل وجمهرة النقاد والعلماء من التصدي لكل نتاج يخلو من الفائدة ويخلو من الأهمية. ويفتقر إلى المستوى والمضمون الذي يضيف إلى عقل القارئ ويرثي بمعرفته وذوقه العلمي والأدبي والفني.

كم نحتاج في عالمنا العربي إلى مثل هذه الجائزة الفضيحة التي تمنى أن تنهض بها جهة ثقافية أو علمية، تسلف من خلالها مجساتها الدقيقة على ما ينشر من غثاء وفهاة وتنتطح ولاجدوى، في عشرات الكتب والمجلات والواقع الثقافية الإلكترونية التي تسهم في زيادة الخراب الثقافي وتندحر بمقول القراء والناقدات نحو الحضيض.

أغلب الظن أن جائزة كهذه لو قدر لها أن تظهر في العالم العربي وتشارك عملها بكل نزاهة، فإنها ستضطر إلى منح جائزة الرذالة كل عام إلى مئات الكتب والدراسات والأبحاث، وأغلب الظن أن أعضاء لجنة الجائزة سيقتضون شعور العام كله في أروقة المحاكم لتاتمة قضايا التشهير التي ستقام ضدهم من الفالزين بالجائزة. هذا إذا لم يضطروا إلى شراء سيارات مصفحة واستئجار حراس شخصيين لحمايتهم من القتل بأيدي الفالزين الغاضبين الذين ستأخذهم العزة بالإثم، بعكس زملائهم بجائزة كمبريدج الذين يتوارون خلفاً، ليعيدوا حساباتهم ويستفيدوا من أخطائهم!

فقد كانت هذه الرواية مغايرة لما سبقها منشقة عن الروايات التقليدية التي سادت المشهد الإبداعي التونسي منذ الاستقلال حتى تاريخ ظهورها (مع استثناء واحد: نص عز الدين المدني الإنسان الصفر، الذي نشر جزأه الأول سنة ١٩٦٩ ولم ينشر كاملاً إلى الآن) فكتبت هذه الرواية رثابة هذا المشهد، وأحدثت هزة في البناء التقليدي الذي يميل في الغالب الأصم إلى الانتظام وبقيل الرثابة.

لقد انفتح مصطفى الفارسي في هذا النص على تقنيات جديدة بالنسبة للكتابة الروائية في تونس لبحرث في أرض بكر، فتعالت في نصه نصوص شتى، نصوص الذاكرة والجين والتاريخ واللسانيات والفكر والأسطورة. وتجاوز مع النص الآخر عابراً للنصوص انطلاقاً مما ساء المصري ادوار الخراط -لاحقاً- بالكتابة عبر النوصية (٤).

فهل كفر مصطفى الفارسي قبل الجميع (على الأقل في تونس) بالرواية التقليدية ورمى عن دينها ودينها. مؤمناً بأن الرواية جنس أدبي ما زال قيد التشكل، عاملاً على تأسيس عناصر روائية عريضة لها نكهتها الخاصة، فنوع في دائرة التخييل ووسع فيها مستثمراً التعلق النصي (٥)، ليدخل نصه في حوار مع النصوص الأخرى منطلقاً

من فكرة سبق أن تناولها كاتب قبله، لإثرائها وإضافة إليها، إيماناً منه بحوارية المعارف.

ولكن قبل تناول هذا المنزع الجديد الذي خطه الفارسي في الكتابة الروائية في تونس، سننظر أولاً في أدبيته هذا النص، وفي مدى التزام مصطفى الفارسي بسرد الحكاية في هذه الرواية التي قال عنها جلّول مزونة: -إن كتابنا هذا وإن اتخذ شكل رواية وصنفت النقد إلى حد الآن ضمن هذا الجنس، فإنّ المتضمن فيه لا بد وأن يشعر بنوع من التملل، إذ يجد فيه القارئ مبتويات عدة تمكن من تصنيفه ضمن أجناس أدبية مختلفة. صص. (٦)

ولم يختلف الدكتور محمود طرشونة كثيراً مع رأي الأستاذ

من مظاهر التجريب في رواية مصطفى الفارسي: مركبة (١)

إبراهيم درويشي

١) حركات وجه آخر للتجريب في الأدب الروائي التونسي. وهي مختلط موجز لأعمال روائية مستقبلية تهدف إلى تحقيق نقلة حاسمة في تاريخ الكتابة الروائية التونسية والرواية عامة (٢)

محمد الكيلاني



كتب مصطفى الفارسي "حركات"، فترة حرجة من تاريخ تونس الحديث، عشرية سيمينيات القرن الماضي، هذه العشرية التي كانت تموج بأحداث جسام منها إرهابيات الصراع الدامي الذي كان على الأبواب بين الحزب الحاكم ونقابات العمال ممثلة بالاتحاد العام التونسي للشغل (أحداث جانفي ١٩٧٨) التي كان من نتائجها التشويق على الحزبات العامة، فكانت صمادة هذه الرواية واحدة من أشكال هذا التشويق. إذ صدرت الطبعة الأولى منها في أيار ١٩٧٨ ولكنها لم ترم النور وظلت محجوزة ومنوعة من التداول شأنها شأن عديد من الأعمال الإبداعية في القصّة والرواية والشعر. ولم يسمح بإعادة طبعها إلا بعد التغيير، فاجتزت نشرها من جديد سنة ١٩٩٦ (٣).

إنّ المطلع على هذه الرواية يدرك مدى صمودية للمغامرة الإبداعية التي خاضها مصطفى الفارسي وهو يكتب نصّه.

عن شرف فرنسا الذي أهدره جيش هتلر. فالتصرت فرنسا. ورجع هو إلى أرض الوطن برجل من خشب. وحره الثانية مع ذكرياته عن حروب الزيف المغربي (عبد الكريم الخطابي ومذبحة أنوال)، وحرب فلسطين ومذبحة دير ياسين وحرب الجزائر ومذبحة سافية سيدي يوسف، وحره الثالثة مع ذاته المريضة بمذاباته وعبادات شعبة في البحث عن القوت وعن الحرية والكرامة الوطنية. وحره الأخيرة مع زوجته قحطورة. وهي أخطر حروبه إذ تدور رحاها في بيته مع شريكة حياته. يظنها حرياً ميسورة الزئج فإذا به يخرج منها مقسم الظهر بعدما جعلت منه زوجته ديتاً يرى بعينه خياناتها ويسكت عن هذا الأذى.

هي: الجادور (١٥) أنت... أما ناي خندورة، شختورة، هي عين الملاج.

هو: نعرف الملاج أمصاصك... ها درزية ها بلعومة... ها ما ياشاش حتى في عمر أولادك. لو ما كنت عافرة.

هي: الماقر إنت التي تقول راجل... أما ناي قنر علي ربي وتبعتك...

هو: ها مرا استحي... ها مرا اجعري... استري ما ستر الله.

هي: ناي التي مائرة عارك... ولأقعدت مسخرة ومضفة في قم الفيلاج.

هو: هامرا خلتها سكات... نا داسس دايا في ردايا حتى آش يعمل الله... سكات على خيرة وشرة... أما أنتك الحق... مع هلا الجبران... ولد الجبران عملت العار... ت ها وخذي بزويش بزيقة... وأسه في سلك

هي: العزوز أنت... ناي ما زال هي ما ينشبع... ناي في نصف عموك.

هو: الكاذب الله يهلكك... أم خلتها سكات... ها الولد حل عموك وعمر كانونك.

هي: لا حاك... لا حاك.

هو: بل عروفيك وخلاك كالشجرة الخرافة... تنور في السيف المصايف (١٦).

الطلع على الرواية يدرك مدى صعوبة المغامرة الإبداعية التي خاضها الفارسي وهو يكتب نفسه

في نوعه، والمغامر في شكله وفي بيانه.

يقول الفارسي في الإهداء:

إلى روح والدي حامد بن مسما علي الفارسي الذي شارك في حرب الريف متقاداً فلم يقتل ولم يقتل وعاد من الأطلس العظيم بزاز من الذكريات لم ينفذ طوال حياته.

... حدثني عن أبطال أبطال أنوال وضبط ملامح المرسولوجي وقططور في خطوط وسطور علقت بذاكرة الطفل الذي كنت فكانت مبعثاً لهذا العمل (١٧).

ينطلق الفارسي من ذكريات الوالد ليكتب عن قحطور، هذا الرجل الذي هاجر من تلمزة للبحث عن الخبزة في المدينة فسكن الجبل الأحمر (١٢) وعمل حارساً لأملاك الراسمالية المنتصرة في المستعمرة القديمة.

يكتب الفارسي من قحطور هذا البوهيمي الذي لا يملك من حطام الدنيا سوى كيس أبيض مثية الولايات المتحدة لفقراء المالم كيس قمح no money (١٤) قمح بلاش ممنوع يبيعين متصافحين تفتيان؛ السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، ولكهما تفتيان أيضاً قبضة حديدية على رقبة الحاكم والمحكوم في البلدان المغلوبة على أمرها. يحكي لنا الفارسي قصة قحطور هذا الرجل الذي دخل حروباً كثيرة خرج منها مهزوماً. حربه الأولى هي كبتو مع جيش الحلفاء. دخلها رغم أنه للنفاع

مزونة هي تجنيسه لهذا النص وذلك هي مدخاله في بنوآن مقومات قراءة شمولية للأدب العربي: حركات نموذجاً - جاء فيها: «أول صعوبة في دراسة هذا الكتاب تتمثل في تصنيفه ونسبته إلى أحد الأنواع الأدبية البارزة كالرواية والأفصورية والمسرحة والمخاطرة فهو يجمع بين كل هذه الأنواع في تركيبه وتقسيمه» الخ... (٧).

أما الناقد أبو زيد السعدي فقد سابر هو أيضاً الجماعة في رأيهم إذ قال عن الرواية: «نحن إزاء عمل فني، ليس هو برواية ولا مسرحية ولا قصة قصيرة، ولأنما هو جميع ذلك، هو عمل تجريبي فيما أعتمد مكته منه ما أتاحه له الموضوع من إمكانيات حافلة كلها بالإشارات التاريخية والزمن الثقافية، وما يبرز به الواقع من متناقضات لا تنتهي» (٨).

لقد وجد الناقد الأدبي نفسه في حيرة أمام هذا النص. ولئن وجدنا عزرا للدكتور طرشونة في حيرته في البحث عن جنس النص الفارسي. ذلك أنه كتب بعثه عن هذا النص سنة ١٩٨٢ (٩) أي قبل أن يشيع مفهوم الناص في الكتابات النقدية العربية. فإننا لا نجد سبباً لحيرة الأستاذ عزرة الذي قدم للرواية في طبعها الثانية الصادر سنة ١٩٩٦ (١٠). وهو الفاضل والزواني والناقد الباحث عن آفاق جديدة للرواية العربية (١١). فمما لا مجال للشك فيه أن الأستاذ عزرة قد اطلع على كتابات جوليا كريستيفا وتطيرها للنشأ من حيث هو بداخل وتفاعل بين نص وغيره من النصوص.

إن الفارسي قدم لنا في هذه الرواية نصاً مركباً من مجموعة نصوص مستقل كل واحد منها بذاته ولكنه في نفس الوقت يجد امتداداً له وسط هذا التراكم النصي. فالرواية مجموعة من الحركات تتتابع في متواليات نصية ينظمها خيط واحد يدور حول حكاية قحطور. فهذه الحكاية هي النواة الأصلية التي بنى عليها الفارسي روايته. وبقيّة النصوص هي إما تكملة لها أو توبيعات عليها. فكان الفارسي كتب نصاً أولياً هو قصة قحطور ثم اغناها ببقيّة النصوص. ذلك أن قصة هذا الرجل سكنته منذ الصبا عواشها وعاشيتها إلى أن كتبها. ولكنها ظلت غير مكتملة خاضف إليها ما جعلها هذا النص المركب، الفريد



فمعن يكتي الفارسي هي هذا الحوار؟
وإلى من يرمز بقحطور وقسطور؟

تتقاطع مع هذا النص المركزي (أي حكاية قحطور وقسطور) على امتداد الرواية نصوص أخرى نوع الكاتب في أشكالها من الحكاية الشعبية إلى النص المترجم من أدب الغرب، ومن النص المردى إلى الحوارية التي تحتوي في مآلاتها على صيغة المسرحية بالتركيز على الإخراج الملباعي الذي يضم اسم الشخصية قبل العبارة التي تقولها. وغير ذلك من علامات الكتابة المسرحية. ومزج بين الصيغتين في أكثر من مكان حتى يحقق الاختلاف في إنتاج الدلالة. ووظف حروف الأبجدية العربية وفكك ملاسمها وأول مآلتها على هواه.

إن لغة العربية قداسمتها في أذهان العرب والمسلمين، فبواسطة هذه اللغة أنزل القرآن من السماء أرض الناس. لذلك قدس المسلمون الحرف العربي وأنزلوه المكانة التي تليق به.

ومصطفى الفارسي، حين اقترب من هذا الباب المعرفي على وفي تلم تأمل بالهبة التي أوكلها لنفسه حتى أن الأستاذ جلول عزونة اعتبر في مقمته للطلبة الثانية من الرواية التي عنوانها «ب» حركات لمصطفى الفارسي والتشهير بهد جديد للأدب، وفي باب «السنية الفارسي أو الحرف نقطة الكلام» إن هذا الجانب في حركات هو أعظمها وأهمها إذ به تمتاز على غيرها من الإبداعات (١٧).

ولئن كنا نختلف مع الأستاذ عزونة في تقييمه لهذا الأثر فإننا لا ن فكر طراوة توظيف الفارسي للحروف العربية في بناءه لنصه الروائي وفي استناده لأسرار الحروف للذيق بالسرور إلى منتهاه في كل أجزاء الرواية.

إن مصطفى الفارسي استثمر في هذا الباب ما يمكن أن نسميه بشخصنة الجماد. فصار لحروف الأبجدية العربية شخصية تحقر تارة وتمجد أخرى.

وقد أرى الأدب في هذه الرواية بأغلب الحروف المذكورة ونمتها بصفات مضمومة: فالدال إنسان مهجور مجتث الأصول إلى حين، لا يعرف له قرار (١٨).

والميم: إنسان... دعي، يرد في الصحاري

هناك شبه كبير بين الرواية وحكايات ألف ليلة وليلة أذ يحضر في النص الملك وأرباب الدولة وزراء

وهو حالم، ساذج متهوّر... مقامر... مجازف (١٩).

والواو: أجوف... بارد لا خير ينسب إليه (٢٠).

والعين: امبراطور مفروص... أقسى الحروف لفنة الله عليه، شرير لأنه من الحروف المنزلة، دفعه الله إلى الخطط (٢١).

والالف: طاع متجبر... منقلب مراوغ (٢٢).

واللام: ضعيف لأنه فقد وجهه (٢٣).

وأغلب الحروف المذكورة هنا، مذكورة في بعض سور القرآن كالألف واللام والميم، في سورة «آل عمران» في «كهيم» والسمن في «يس»، وهي حروف تفتن المفكرين منذ القرن الأول للهجرة إلى بدايات هذا القرن الجديد في الهمع عن مآلتها ومدلولاتها. وقد أدلى الفارسي بدلوه في هذا التهر. فنفض عن هذه الحروف عباءة المقدس ليقرأها قراءة دنيوية، وليصنع بها ومن خلالها مصائر أبطال روايته.

إن للموروث الثقافي للأدب العربي دخلا في إنشائه لنصه. والفارسي أديب يستع من التراث العربي الإسلامي، ولكنه أيضا يلتزم بالتراث الأدبي العالمي المعاصر. لذلك جاءت تصوصه حصيلته ما تراكم في ولاعه خلال مراحل تكوينه

الأدبي. فتمثلها وأعاد إنتاجها بالصيغة التي ظهرت عليها في رواية وحركات، لأن قارئ هذه الرواية يلاحظ بيسر حضور النصوص الأخرى داخل طياتها إن صراحة أو مضمنية. كما يلاحظ بسهولة أن الموروث العربي الإسلامي القابع في ذات الكاتب والموروث الثقافي الغربي المكتسب، يترابطان ويتعاضدان لبناء هذا النص الروائي.

وسننظر في هذه المداخل في شكلين من أشكال التماس وردتا في هذه الرواية هما:

١- التماس مع ألف ليلة وليلة.

٢- التماس مع مسرحية «الشور المنيع» لماكس فريش.

وسنركز في بحثنا عن التماس النصي بين هذه الرواية والتصوص المذكورة من حيث مادة الحكى (القصة) وطريقة تقديمها (الخطاب) وطريقة صياغتها (الأسلوب) وأبعادها الدلالية (الدلالة).

١- خيط الموروث الثقافي العربي والتماس مع ألف ليلة وليلة

ويظهر ذلك في باب المسكون وقد عنوانه الكاتب ب: مردان صاغون.

إن المتتبع لخيط الحكاية في هذا الباب لا يفيج عنه الشبه الكبير بينها وبين حكايات ألف ليلة وليلة إذ يحضر في هذا النص الملك وأرباب الدولة وزراء، وزير السيف ووزير القلم ووزير الخزانة. ويحضر القصر بفخامته وبكامل مستلزماته.

يقص هذه الحكاية مازد علم بخفايا الأمور، فتعرف من خلال سرده الأحداث أن ثورة تحاك ضد الملك، وأن الشعب يطالب بحقه في الخبز والحريّة. فيجمع الملك مجلسه للنظر في الأحداث الجسم التي تجتاح المملكة. وبعد مداوات سميعة بينه وبين وزرائه، تنتهي الحكاية بإعدام طلب من مؤرخه قبل انتحاره أن يدون وصيته في كتاب مجالس النظار، زاعما أنه قام بهذه الثورة في البلاط حين علم بتكيد حاضيته بمواطنيه، لكن الأذنان اغتالوه حتى لا ينهي ثورته التصحيحية

كلّ مرّة تعجبه حكاية من حكايات شهرزاد بتدوينها لتكون عبرة لمن يعتبر.

إنّ الكاتب في هذا النص يهرب من اللحظة الزمّانية ليستدعي الحكاية القديمة جاعلاً منها أمثلة يتخفى وراءها بواسطة الاقنعة والرموز لميسقط معاناة الشعب الكريم في عصرنا الحاضر على زمن ولّى وانتهى وإسمان حاله يقول: « ما أشبه اليوم بالبارحة ». فلوّلا شواهد من النص تحدث عن الطلبة والعمّال والمحامين، وعن مضربين يرفعون لوائح بمطالبهم، وعن وزير للملك في عطلة صيفيّة بالبلاد السويسريّة، وعن أكراس مائنة للعلم، لخلّنا أنفسنا في حضرة هارون الرشيد ووزيره جعفر البرمكي وسيفاه مسرور.

٢- خيط الموروث الغربي والنقّاص مع مسرحيّة ماكس فريش: السور العظيم la grande muraille:

في تدخل سلس بين الأجناس، يمسرح مصطفي الفارسي هذا الجزء من الرّواية فهمز من السّرد والوصف إلى الصّيغة المسرحيّة الصّغرى (٢٩). إذ يحوّل باب العين: «صوت الشعب الأخرس» وياب الميم مكرز: «دفقت السّاعة إلى حقبة ذبّور أحداثها في محكمة الإمبراطورين، أبطلها، إمبراطور الصّين، الرّجل الخارق، الذي بنى السور الشهير ويطاّنته من جهة، وإشّاهر الأخرس «هوشي» المتهّم بالثّورة على الإمبراطورين، من جهة أخرى، وهنا افتتح هوشو لأذكر بالاختيار الصّائب لأسم هذا الثّائر الذي يحيل مباشرة على «هوشي» منه، يحلّ تحرير فيتما، الرّجل الذي تصدّى لجبروت فرنسا ولطليان أمريكا.

حاول الإمبراطور ويطاّنته الصّناق تهمة التّأمّر على أمن الدّولة بالأخرس، فانبرى الشّاعر للتّطاع عنه، ناهياً أن تكون للرّجل صلة بهذا الادّعاء، ولكنّ الإمبراطور الذي تحوّل إلى مدّح يصرّ على الصّناق التّهمة بالأخرس، واصفاً إيّاه بصوت الشّعب عوضاً عن صوت الشعب (٣٠). إنّها محاكمة ساخرة في الأسلوب والخطاب لمسرحيّة السور المبيع أهاد فيها التّاريخ نفسه على شكل مهزلة تتكرّر باستمرار (٣١) منذ أن ادّعى السّلاطنة أنّه حرّ العباد ونشر السّلام في العالم، وادّعى على من خالفه أنّه مجرم خطير. جرّمه أمس واليوم أنّه: « يدعي أنّ السور الذي شيّدناه كان مجرد صفة



دار سحر للتحرير

ووجهها حلو جميل

وعينها برّاقة

كجمرة ذات شميل

يفنى الجميع وهي

لا تقنى مدى الدّهر الطّويل

أو حين يأمر بتدوين أحداث وقعت فترة حكمه شأنه شأن شهريار الذي يأمر في

ويعلن ميلاد أوّل مملكة جمهوريّة في التّاريخ، ذه الدّماء الغنيّة في حاجة إلى منقذ ينقّذها منّا تردّت فيه من انحلال وانصراف وضلال. فرايت أن أوهمهم بأنّي المنقذ المنتظر. وبأنّي كافحت من أجلهم وضحت في سبيل إعلاء كلمتهم». (٢٥)

هكذا حدّث الملك مدّون سيرته، فكان له ما أراد. إذ استطاع بدهائه أن يخلّد اسمه في تاريخ جمهوريّة صاغون الوليدة. فتش على تمثال يرّين أكبر ساحة من ساحات الجمهوريّة: هذا أوّل ملك جمهوري في التّاريخ.

هكذا يستعيد الكاتب بعض عوالم ألف ليلة وليلة خاصّة حين

يستدعي مهرّج السّلاطنة. وهو في قصّة مردان صاغون وزير القلم. أو حين يحوّل الأحداث من بعدها الواقعي إلى بعدها العجائبي، فيسّرح عرض خصائص القطة الميّنة، قطة الملك التي عوض أن يحسوها فشاً حشاهما آلات الكترونيّة، فأصبح للقطة قوّة «جيمس بوند». وصار بمقدورها أن تطلق وابلا من السّاحقات الماخقات على أعداء الملك.

هذا من ناحية القصّة، أمّا من ناحية الخطاب، فإنّ محاكاة التّاليّي تبدو جليّة في الأسلوب المتمدّن من طرف الكاتب. إذ كثيراً ما يعمد إلى تطعيم نصّه بمباراة طاملاً تردّت في التّاليّي من قبيل: « أعلم أيّها الأخ أيّدك الله وإيّانا بروح منه أنّ لنا في أخبار القرون الأولى معتبرا ومختبرا» (٣٦) أو بالإستشهاد بالشعر وإن كان ركيكا في نظمه، إذ الرّكابة مقصودة، وذلك في مقموعة قنطوستي:

قنطوستي قنطوستي

يزيّها ذيل طويل

جميلة مسوّد



في بعض النصوص
يهرب الكاتب من
اللحظة الزمّانية
ليستدعي الحكاية
القديمة ليتخفى
وراءها بواسطة
الاقنعة والرموز

مصر بعد حرب ١٩٦٧ وما تعرضنا له من
حس ومطاردة في عهدين مختلفين من
الحكم في مصر، عهد جمال عبد الناصر
وعهد السادات.

لقد مرّ علي صدور هذه الرواية أكثر من
ربع قرن ولكنها ما زالت إلى الآن تمتلك
جذتها وطرافتها، إذ بإمكان القارئ الحاذق
والناقد الحصيف أن يجدد مسالك كثيرة
يعبران من خلالها إلى مسالك هذا النص
الذي يوهظ في النّفس أكثر من سؤال
حارق.

هذا النصّ الجديد المتجدّد دائما أبداً.

✦ كاتب من تونس

إعلان عن بداية الثورة ضدّ القصر.

إنّ التّماثل بين نصّي الفارسي وفريش
ينتج دلالة تتشابه فيها وظائف الحكّي بين
الصّحّين، فالواقعي والتّاريخي يتماثلان
في عملية استعادة للأدوار تكاد لا تقتضي.
والمحاكمات الشّيشيّة، ومنها معاكمة أرباب
الفكر (الشّعراء مثلاً) ما زالت متواصلة
منذ عهد «تسي» إلى زمننا الحاضر لأنّ
الإمبراطور يريد من الشّاعر أن يتغنّى
بفضائله، بالتّهليل والتّمجيد له ولأهله
وصعبه. والشّاعر يريد أن يظهر السّلمان
بما تحفّيه السّرّات. ولنا في تاريخنا العربي
الحديث خير مثال على ذلك؛ بروز ظاهرة
الشّاعني أحمد فؤاد نجم والشّيح إمام في

تجاريّة ذهب ضحيّته الملايين من رعايانا
الأبرياء... يتكلّم... يقول أنّنا حشرات سائمة
نمتصّ دماء الشّعب الطّيب كالعلق الحبيث.
ويذع أنّ إضراد حاشيتنا عصابة خطيرة
من قطاع الطرق» (٢٧).

ولا يقبل بالرّأي الآخر الذي يمثّله في
الرواية صوت الشّاعر الذي ملأ المحاكمة
صخبيا وضجيجيا ملغنا في كل آتية وحين أنّ
من يعاكم أخرس لا ينفلق ويأنّ صوت الشّعب
يجب أن يكون مدوّيا يقضّ المضاجع.

إلى أن يعلو صوت النّحّ، صوت طلقات
رشاش خارج القصر، يظفها الإمبراطور
صوت إعداد الأخرس، ولكنها هي الحقيقة

المراجع والمصادر

- ١- مصطلح الفارسي، (ط) البئر التّونسيّة للطبع / ماي ١٩٧٨
- ٢- مصطلح الكيلاني، ضمن: الثّوربي، في الأدب التّونسي، مجلّة فسول، المجلّد ١٢، العدد الأوّل ربيع ١٩٩٣
- ٣- مصطلح الفارسي، حركة سطل، دار صبر، ١٩٩٦.
- ٤- البطر، أدوار الشّعراء، الكتّابة عبر التّونجة، دار شرفيّة، القاهرة، ١٩٩٤
- ٥- أحمد الشّماوي، النّطروس في كتابات إبراهيم درويش، مساهم للنّشر، صفاقس / تونس ٢٠٠٢
- ٦- انظر مقمّة جلول مرّونة، طاء من التّرواية وأتني عيناها: حركات لمصطلح الفارسي والتّشوير بعد جديد للأدب.
- ٧- محمود طرّفونة، مباحث في الأدب التّونسيّ المعاصر، للطابع الموكّدة، تونس ١٩٨٩
- انظر أيضا دراسته حول حركات بعنوان: «مقّمات قراءة شموليّة للأدب، ص ٨٧/٨٢
- ٨- أبو زيّان التّمشي، «من أدب التّرواية في تونس» ص ٤٣، الدّفّرة التّونسيّة للتّوثيق، تونس ١٩٨٨.
- ٩- شارك محمود طرّفونة بهذا البحث في أعمال الندوة التي انعقدت بكتبة الآداب والطّوم الإسلاميّة بتونس من ٣٠ مارس إلى ٢ أبريل ١٩٨٢ تحت عنوان «القراءة والكتابة»
- ١٠- انظر مقمّة جلول مرّونة للتّحقيق من التّرواية ص ٥.
- ١١- ليداع على المصنوع رقم ٦ انظر كتاب جلول مرّونة، في الفنّ التّقصصي، دار صبر، تونس / ب.ت.
- ١٢- التّشليل على نصّ كاتب «مركات جبال ليلة وليلة»، انظر التّرواية ص ٩٨، وفيها: «أنا مسروق خادم السّلاطان... جنّني في موزة آزلية لا أول ولا آخر»
- ١٣- التّرواية، انظر الإهداء
- ١٤- الجبل الأحمر، ضلّحة من الضّواحي الكوشية في تونس الشّتات / un bidon ville
- ١٥- تسمية واجت لفتح كانت الولايات المتّحدة الأمريكيّة توجد به «مجانا» على هقراء التّاليم.
- ١٥- الجبلون: جيون موهّج من أدن وجسمان، وهو شبيه بالبرفل.
- ١٦- التّرواية، ص ٤٨
- ١٧- جلول مرّونة، مقمّة الطّبعة الثّانية للتّرواية، ص ٩
- ١٨- التّرواية، ص ١٧
- ١٩- التّرواية، ص ٢٣
- ٢٠- التّرواية، ص ٢٧
- ٢١- التّرواية، ص ٢٥
- ٢٢- التّرواية، ص ٢٥
- ٢٣- التّرواية، ص ١٥
- ٢٤- التّرواية، ص ٤١
- ٢٥- التّرواية، ص ١٠٦
- ٢٦- التّرواية، ص ٨٨
- ٢٧- التّرواية، ص ٩٠
- ٢٨- التّرواية، ص ١٠٧
- ٢٩- انظر مقمّة جلول مرّونة لتّحقيق الثّانية من التّرواية ص ٦ التي جاء فيها ما يلي:
والاحالات المسرحيّة هنا واضحة وبشكل مكشوف، وبالمفهوم مسرحيّة ماض
فريش «سيد السّحرة» التي كتبت روح الفارسي ربحا من الزمن واستغلّتها
بأحداها وشخصياتها ضمن المسار العام لحركاتها. فقد اقتبس الفارسي جبالا
كاملة ومشاهد بأسرها من مسودّ الشيخ «د» من ذلك مثلا التّروحين الخامسة
والثّامنة من المرحلة الأولى، وما يهّم الأخرس واستمطاله، واللّوحة الثّامنة عشرة
من المرحلة الثّانية.
- ٣٠- التّرواية، ص ٤٢
- ٣١- ألا نذكّر هذه المحاكمة بما جرى في تونس في ستّينيات وسبعينيات القرن الماضي
من معالكت للنّاضب للبعد السّليلق وأشهرها معاكمة الأحرر الشّريطي الذي قام
بمحاولة انقلابيّة ضدّ بورقيّة، ومعالكت القوميين العرب، وجماعة آفاق البساية،
وبعضة العامل التّونسيّ الشّيعيّة وتتلّهي الإتحاد العام التّونسيّ للشّغل.
- ٣٢- التّرواية، ص ٤٢.



... الشاعر!

حين يتوقف شاعر في منتصف التجربة، أو أكثر، ويجهز بأنه لا يزال يتجنى حروف الشعر الأولى، ويتقرب إلى بجدته الزلقة... فإنه، بلا شك، الشاعر الذي يكون النصف الآخر من تجربته، أو أكثر، منذئذ لكتابة قصيدة أخرى!

وهو الشاعر ذاته الذي سيقف متذبذبا عند آخر الطريق الطويل؛ لهذا فقط ما مشيته؟ ويواصل المشي كما الهارب من ظله خشيته أن يلتصق به!

.. وأشياء أخرى في مفاتيح التجربة الشعرية المغايرة دوما طاهر رياض.. فصاحب «الأشجار على مهله»، هو نفسه الذي وقف مستدركا صحافيا بأنه لا يبحث عن الجديد، والمختلف فقط كما تدرج العادة في الحوارات الاستعراضية... بل من «الأكثر طاقة، وقدرة على حمل التمزج الشعري...» لذا فإن شيا خاطفا في تخيل لو كانت القصيدة التي تسعى رغبة لكان طاهرا عشيقها الأخير؛ المؤرق بجزع ألا يتجدد الليل ثانية بما يضمن للقصيدة اللذة، ضحكا حتى وجع الخاصرة اللينة!

قد يتشعب الاجتهاد في تفكيك تجربة طاهر رياض الممتدة نحو ربع قرن.. إلا أن أبرز سماتها لتجلى بشجاعته في تجاوز ما يعرف بالقصيدة ذات الانتماء السياسي، بمرحلة كانت السياسة فيها صككا للشاعر يندرا منه شر التنظريات والأطر النقدية، ويجعله منزها عن أي مثلية حتى ولو بحجم مخالفة سيريا ليس قليلا أن يغافل شاعر، كانه طاهر رياض يوما، حفلة سمر صاخبة من أجل الخامس من حزيران في تكراره كل عام أو كل شهر... ويتقلص إلى ذاته دون خمسين كورال نشاز يتعجبون مفردة خارجة عن الذوق الشعري ليمعن في تصفيق مازوشي كما لو كان ضرب الكف للكف!

لكن طاهرا لم يخرج سالما تماما. فلما أنه لم يقارع العدو في أزقة القصيدة الخشنة، اللطيفة، فهو كاتب غير منتم، ووطنيته محل اختبار وإدانة حتى يثبت العكس، إن هو أزيذ على المنبر المائل إلى أحد أطرافه..

ربما لم ينح طاهر بنفسه لكن المؤكد أنه نجا بقصيدته خالصة للشعر، مجردة من أي مهمة أو وظيفة «غير كونها»!

ثمة من يعتقد أن طاهرا خسر في مقابل قصيدته التي تباعدت عن المزاج العام.. الجمهور الذي من المفترض أن يحفظ بعضا من قصائده ليهتف بها على ضفاف نهر من الدم. وذلك اعتقاد مغل في حقبة اخذت الشعر العربي بحجارة حادة، بدت فيها القصيدة العربية في بعض مراحلها زقبا أسود في الوجه الأبيض، البش!

ثم يكن القراء في ذلك الزمان يسمعون إلى القصيدة. كانت هي تنزل إليهم ويقول لهم ما يودون سماعه، أو ما يمر بمرونة إلى العقل المبرمج على التصفيق أو الصراخ حماسية حسب حرارة الشحنة «الشعرية». لكن شاعرا، كما طاهر رياض، يكتب متخففا من ضغط اللحظة، وهاجس للحاق بالحدث قبل أن تبرد جنة الشهيد؛ لم يكن يوما من الشعراء الذين يشدون القارئ من ياقته أمام قاعة الأمسية ليستمع إليهم، لا بقصيدته المصقولة بحطب صانع متهام في صنعتها حد الرهبة، ولا بشفصه للتمسك بشعره بصورة نادرة.. مثما غبطة محمود درويش..

وحين كان درويش ينهب إلى القول بأن طاهرا «يعرف أن الحذف هو كثافة الصنعة، كان يستدرك لاحقا أن طاهرا يحذف أكثر مما يجب فيستهله مرة أن يترك قليلا من الفهم والخيال، ولغز العلاقة الأولى بين الأشياء والكلمات في تكوينها الأول..

وملاحظة الشاعر الأكبر قبض على سر في تكوين طاهر الشاعر، الإنسان الذي لم يحدث لشخص أن صادفه دون شاعريته، وهي ليست مفتعلة وباردة كأنافة الدبلوماسية، ولا مستعارة يمكن حفظها بعد حفلة تنكر اجتماعية؛ بل هي سياق حياة وصفحة منتظمة السطور دون

أي خط بالظن..!

لذا يمحو طاهر الكثير قبل أن يشر بقصيدته، تماما مثلما تفقدته في مواعيد محددة مسبقا للشعر... لا يحضر هو ولا يحضر الشعر!

بالطبع فقد خسر طاهر أشياء أخرى: النقد مثلا تتأصل كثيرا عنه بنصوص توت بولادتها؛ فيمكن تشريحها وتوزيع أوصالها إلى مسلمات نقدية باردة..

.. كم جميل أن يخسر شاعر الكثيرين من القراء، وبعضا كثيرا من النقاد ليكسب الشعرا

✦ كاتب وصحافي أردني

إصرارها على هذا التداخل سيجعلها الحيز الأمل لطرح أسئلة نظرية أو إعادة النظر في مفاهيم كثيرة، كمفهوم الكتابة والكتابة الأصل وتداخل الأنواع أو تحولها... حتى في المستوى الشكلي الذي لا يقبل أن يكون شكلياً دائماً. وقد نبّه كوهين Cohen إلى ذلك، عندما أعاد كتابة مقطع نثري صمغي بطريقة مختلفة، كسر فيها خطية الكتابة وامتلاء المسطر، ليمتق بعد ذلك قائلًا: «إن الكلمات بدأت تنتمش والهواء يتجعد كما لو أن الجملة صارت مستمدة أن تستيقظ من سباتها النثري، بفضل ذلك التقطيع الشاذ وحده» (٢).

الروائي، إذن، أن يوظف الكلمات من سباتها النثري، بطرائق مختلفة منها: تنظيم الصفحة وتوظيف علامات التزيين والتوقيع بالبياض والمواد والكتابة المقطعية، بما تقوم عليه من اتصال وانفصال... ومن تلك الطرائق كذلك استحضار الشعر مكوناً نصياً متمائزاً في شكله، وبناء الخطاب على نحو من التكثيف الذي يجعل المعاني مزجحة في الجملة الواحدة والدلالة متحوّلة في كل فقرة. وفي سياق ما تمت الإشارة إليه، أنما، سنأمل ثلاث روايات هي:

الرواية والشعر

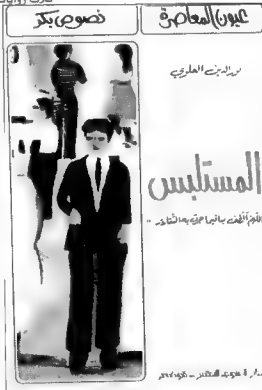
عمره ١٨

«المستلبس» لنور الدين الطوي (٣) و«النقاس» لصالح الدين بوجا (٤) و«الدرابيش» يدويون إلى النقاس، لأبراهيم درغوثي (٥). وما تشترك فيه هذه الروايات هو نزوعها إلى تكريس مفهوم الكتابة بما هي هدم وأع للحدود بين الأنواع الأدبية وبين الثقافات كذلك، هدم يجعل الدلالة متحركة متحوّلة قائمة على الاحتمال والتعدد. فبناء الروايات بمكوناتها النصية المتنوعة يقوم على تقويض التصوّر التقليدي لقضية تعالجها الرواية، على نحو من الواضح. وهو ما يعني أننا إزاء سيروية دلالية يحتاج فيها إلى تضاهير الأنواع، فكان ما تقوله الذات أو ما تروم أن تعبر عنه يفيض على النوع المفرد.

١-١ - المستلبس أو الشعر والسخرية؛

تعتمد رواية «المستلبس» والتلبس والسخرية استراتيجية كتابية. فهي تدفع القارئ دفعا إلى التردد بين خلفيات متعددة يتألفها ويستقطبها أيها توجه فهل الكتابة، فضلا عن

التداخل بين طرفيها حدودا ترغم المتلقي على أن يكون موزعا لحظة القراءة بين ذاتيتين: ذائقة نثرية وذائقة شعرية. وهذا جزء من رهان التحديث بالنسبة إلى الرواية.



١- تعقد الرواية مع غيرها من الفنون والأنواع الأخرى صلات مختلفة. وتتيح تلك الصلات للروائي أن يعدّد أنماط البناء وأن ينوّع مكونات نصّه باستمرار. ولا شك أنّ هذا الذي يتاح للرواية لا تقدر عليه الأنواع الأدبية الأخرى. فالثابت التوسيع التي يبنى بها الخطاب الروائي هي التي تجعل هذا النوع مرنا قادرا على احتواء خطابات أخرى، منها ما يحافظ على وجود تمايزه، حتى الشكلي، ومنها ما يذوب في الرواية ويتحوّل إلى سمة من سماتها الانشائية.

إنّ الرواية بطبيعتها امبريالية. فهي تستعمر وتضمّ، دون خجل، المناطق المجاورة وتستعيد موضوعات وطرائق الكوميديا والتأريخ والهجاء والقصيدة الذاتية والتعليمية والتفكير الفلسفي... إلخ. وتقول مارت روبر Marthe Robert: «لا شيء يمنع الرواية من أن تستعظم، لغاياتها الخاصة، الوصف والشرد والدراما والمقالة والتعليق والحوار الباطني والخطاب» (١). لكن ما النوع الأقرب الذي يمكن أن تلجأ إليه الرواية؟

قد يبدو السؤال بلا معنى، لأنه كلما لجأت الرواية إلى نوع اعتزناه الأقرب إليها. وهذا ليس مرفوضا كله ولكنه ليس صائبا كله. لأن تحديد الأنواع وإن كان يطرح إشكالات كثيرة، يظل رهن الثانية الشهيرة: نثر / شعر. ثالثة يمكن أن يبلغ

كفة الميزان قبل أن يرفضها، فهذا أيضا ليس من شائني، هانا نادرا ما اشترى الخضر. وأن أعلم الناس كيف يجتنبون الحضر في الطريق، فهذا أيضا ليس من شائني(٨).

صحيح أن هذا الذي ذكرناه يندرج ضمن ما يسمى بسرد الأقوال ولكنه مشتق كله من أنام مله جفوني أي من الشعر اشتقاق مسخرية، يدین به الروائي الأملاية التي صارت قيمة مهيمنة في المجتمع. ولعله يتهم شة بعينها، هذه التي تسمى مثقفة. ولكنها لا تبرع إلا في تزيين الهزيمة ولا تدبر إلا في التأسيس للانهازية.

ويبلغ الأمر حدًا من التماهي بين شخصية أحمد العروس والمتنبس عندما يستحيل الأخير مرجعا من مراجع تصوير الذات ومناجاتها واليكاء عليها أو الافتخار بها. قال المتنبس:

على قلق كأن الريح تحتي ... (البيت).

وقال أحمد العروس:

علي ضجر كأن الدار حولي
تعرقلني كما شات لها الريح(٩).

وعلى هذا النحو فإن شعر المتنبس يصيب ضميرا بالنا لوهية الشخصية، فهو حيزها أو تضاعفها الدلالي. فيه تعيد بناء ذاتها وتصوراتها. فتتالم ولكنها تظل تعلم. ويعرض المتنبس، في سياق آخر هو بحث أحمد عن أبيه. ولما كان الأب رجلا بائنه (رجل بائنه)، فإن أحمد لن يثر على لأن من وجدهم كانوا بأثوف دليلة. وهو ما يعني أن أباه ليس بينهم. وتتصل هذه الصورة إلى قاصح لاستحضار أبي الطيب على نحو صريح. يقول السارد: وبلغت إلى جنبه «التي لأفتح عيني حين أفتنحها على كثير... لكني لا أرى أحدا». ويقول «تباركت روحك أيها الشاعر، هذا زمانك، فلماذا بكرت قليلا في المبهى وفي الضباب(١٠)»

يبني السارد علاقة بين أحمد العروس وأبي الطيب فيجعل الروائي في حاجة إلى الشعر. ويكشف عن قانون من قوانين الكتابة هو التدخل النصي. ويهدم الحدود بين أزمنة التلقظ. فيصيح أبو الطيب المتنبس، في لحظة ما، شخصية وساردا يشارك في الحكاية. يقول السارد ولكنه (أي أحمد عروس) يستغرق ويمود إلى أبي الطيب ويماله: «هل رأيت أبي يا أبا الطيب، فهو له» أدت إلى هذا الزمان أهيلة. فلا يبعث أحمد عن المزيد وعن أبيه في شق المرائين. ويقول «لو كان ما همب وتوقف أحمد عن البحث(١١)». قد عبر الشعر الأصوت – أي السرد – فيتحول السارد إلى واصف وترتد الذات إلى ذاتها تتجاهل إلى تسديد المناجاة الآخرين لها. ولكن الثابت هو أن الشعر يجمع أفق الدلالة ومتخيل الشخصية وي طرح سؤال البناء بإحاطة.

تدفع روايات المتنبس القارئ إلى التردد بين خلفيات متعددة ويستنتجها

أحمد العروس: أحمد أمل أقوى من لحظة إشرافه في غيب حزين... رؤيا لم تحتج إغماض عين لتكون... إنه هنا والآن ويمكث في الأرض... هاجمل لك إلى أحمد عروس سبيلا (...). ويفزعك أحمد لو سرت إليه... فأحمد ليس معابدا إزاء هوم الآخرين... ويرى أهد من أنه لذلك يرى كثيرا ويحجم عن الإفصاح وينتظر عينا شاهدة(٧). ومن المفيد أن نشير إلى أن الشعراء الذين ذكرناهم متفاوتون، في نسبة الحضور. فمنهم من ذكرت أبيات من شعره أو أجزاء أبيات، عمد الروائي إلى ثمرها. ومنهم من تواتر ذكره بنصه إما في سياق الاستشهاد به بالاحتجاج برمزيتة على رداة الواقع وإما في إطار المسخرية من المالم. وأكثر من تواتر شعرها، المتنبس، ومحمود درويش.

١-١-١- المتنبس ودرويش شاعرا للروائي: نبدا بالمتنبس لسبب بسيط. وهو أن الروائي حول صدر بيت المتنبس: أنام مله جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرأها ويختصم إلى عنوان من عناوين الرواية الداخلية: أحمد العروس ينأى مله جفونه عن شواردها. ومن القصيدة إلى الرواية تتحول الدلالة. فالقائم في الرواية لم يكن إلا نتيجة لصراع غير متكافئ بين أحمد العروس والواقع. وقد ألد ذلك الصراع إلى الهزيمة والتسليم والنوم. يقول السارد: أنا أحمد العروس لا أفهم كيف تكون الأيام دولا. ولكني أنتظر حتى تدول. أما أن أعلم رئيسي كيف يأتي في التوقيت، فهذا ليس من شائني. وأن أعلم الزملاء أن يكفوا عن الخروج من العمل وشرب القهوة باستخدام الحاجب، فهذا ليس من شائني. وأن أعلم بائع اللغة الأبييغي غلة فاسدة، فهذا ليس من شائني. وأن أعلم بائع الخضر أن يترك الخضر تستقر على

أنها تمتعت أن تبني على شخصية واحدة تكرارت. فتتوحد صورها وأسمائها. فأحمد العروس وأحمد العروس وأبو حميد وأحمد فقط وأحمد الفيلسوف والمتالم... وجود متنددة وحالات مختلفة لكائن واحد هو أحمد. والثابت أن السارد، وهو يكثر الوجوه، إنما هو يشخص حالات من التهور التي يلها المجتمع، مجتمع هيمنت فيه الأشياء فاضحت فيه الدلالة والهوان والخسة وأحلامه تافهة وضئيلة.

يقول السارد: يا أحمد العروس لقد كنت خليفة في الأرض، فإذهب... أجمع شملائك في غلبة الكرطون وأدخل في حصص أبائكم التافهة (...). وإسأل نفسك في هوة الصباح وماذا ألدت من الشعارات القديمة من نجوم المجد في قمم الجبال ومن الأسود وأسفل النسور وأسفل نفسك في شاي المساء ما أضفت أنا أحمد إلى الشعارات القديمة. ألم تزل حيث ترك أصابعها جلدهم والصرخوا حزاني... (١٠٠) وهم في الضباب انتهزوا أهد... هذا زمان الانتهاز... لم غير قاموس القيم(٦).

ولما كان الواقع على هذا النحو من التردّي والسقوط فإن السارد، ومن خلفه الروائي، قد قباله بتجديده من المعاطلة والانفعال ويسخرية تهدف إلى إعادة الإنسان إلى ذاته وتأملا وسماستها عساها تستقيط من زميتها.

ونعصب أننا عثرنا، الآن، على واحدة من الخلفيات التي توجّه الروائي، ونعني أن العلوي يصدر، في روايته هذه، عن قناعة هي أن لا وجود ولا تحقيق للإنسانية الإنسان بغير مسخرية تعيد بناء الذات باستمرار. فالشخصية شرط تأمل وسؤال بل أن حاجة الإنسان إليها، في الحياة، حاجة الفيلسوف إلى الشك.

والآلية التي تحققت بها المسخرية في هذه الرواية، هي الشعر. والطريقة هي أن الروائي قد أسس لعلاقة متوترة بين خطابيه الروائي والخطاب الشعري. فهو الذين العلوي يستحضر أشكالا من الشعر القديم والحديث ويترنث المنظوم ويجمع بين القصص والشعر، حيناً، ويربك التوقع بما يجريه من انزياحات في التركيب والصور. في كثير من الأحيان. فاشعار طرفة بن العبد والمتنبس ويشار بن برد ومحمود درويش ومحمود وهبي التونسي والشابي وأبي البقاء الرندي وعلي مصمود حله وإيليا أبي ماضي، على تباعد الأزمنة واختلاف الرؤى، قد نظمها الروائي في خيط واحد، هو شخصية أحمد عروس. تلك الشخصية التي أراد لها الروائي أن تكون رؤيا. يقول السارد في فاتحة الحديث عن



المشقق من الشعر. بلاغة الرواية، إذن، من بلاغة الشعر. به تبند أصواتها والأجناس التعبيرية فيها، وتكتف روثها للواقع وتصنع عن موقفها منه.

٢-١- النخاس كتابة الوجود ومطافات الشعر:

«النخاس» رواية سؤال وتأمل أكثر من أن تكون رواية أحداث. وإذا كانت الجملة الأولى: يركب البحر نحو جنوب (٢٠)، تؤسس لرحلة سينجزها تاج الدين فرحات إلى إيطاليا للحصول على جائزة، فإن رحلة الجائزة لم تتحقق على نحو ما كان يتوقع. وتحقق رحلة أخرى هي رحلة تاج الدين في ذاته هو، وفي ذوات أخرى كثيرة، ونصوص عديدة خطابات متوعدة، تضاربت كلها لتكثيف تجربة الإنسان في الوجود. هذا الوجود الهيراقليطي المؤسس على الفوضى والتحول، ميدان عبر عنها بوجهاء في بداية الرواية بتلك الصورة التي رسمها لتاج الدين: تاج الدين فرحات طفل مشدود في هذا الكون الواسع بأشواقه وصمته وأنسه وجانه وجهته وسيره (٢١). إن هذه النصوص المبكرة التي يبنيها تاج الدين فرحات إزاء الكون، تنزع البداية في خانات البدايات الإشكالية (٢٢) بما يعنيه الإشكالي، في هذا المقام، من بحث عن التمايز.

ونحسب أن ما هيّا لتمايز هذه الرواية هو نزوعها التصور إلى عدم التصور التقليدي للغة، ذلك التصور الذي يقوم على تكريس الحدود بين كلام أدبي وآخر غير أدبي وقافة عامة وأخرى شبيهة. فتمسكة تاج الدين فرحات في هذا الوجود استوجبت تضارب الخطابات، عسى أن يتم التعبير عنها أي الدهشة على النحو المناسب، فكانت إزاء التصور الرومانسي للذات ولأحوالها اللانهائية وما يقابل ذلك من تعدد لغوي وأجناسي.

وقد تعددت فعلا، في رواية النخاس، اللغات والأجناس التعبيرية. وما يفتينا منها تحديدا هو ما يصنف ضمن الشعر، سواء كان شعرا شبيها أو فصيحاً أو أغنية، لأن هذه الأجناس التعبيرية صارت عناصر بانية للخطاب بعد أن فارقت سابقاتها الأولى التي نشأت فيها وأدرجت في سابقات جديدة، ستكيف دلالاتها بما يجعلها ذات طاقة تعبيرية تردّد الخلفية التي توجه الروائي، وتساهم في تكثيف رؤيته للوجود وتصنع عن تصوّره لفعل الكتابة ذاته.

تلك اللغات والأجناس هي الأغنية الشيعية (أغنية الشيخ المفريت، ص ٢٣) وفواتح أغنيات أخرى (بالله يا طهر أحملي، ودعمت ناحو على خدود البرني،

تسري الأغنية في الخطاب الروائي فتمبج جزءاً منه وجسراً يصل بين أزمته المتباعدة ولغاته ولهجاته

١-٢- الشعراء الآخرون واللعب الشعري:

الشعراء الذين لم نذكر، حضروا بنسب متفاوتة، وفي مواطن متفرقة من الرواية. والجامع بينهم هو لعب الروائي بأشأت من أشعارهم أو عناوين قصائدهم، لعب لم يخرج عن سياق السخرية من الذات والعالم.

ومن الشواهد الدالة على اللعب باللغة تشير إلى بعض ما ورد على لسان السارد حيناً وأحمد المروس حيناً آخر.

يقول أحمد المروس: «أنا أحمد أقمت في قلبي محاريب للشعر والكلام الصادق، ولأحمد الشابي هيكل حب الصلاة ومطلة أو من القلعة الشّماء (...) وأعيت في الأرض صلاحاً لتسقيدهم (١٧). ومن الواضح أن التصنيص الفائيين في هذه الشواهد، هما: صلوات في هيكل الحب ونشيد الجبار أو هكذا غنى بروميثوس. وهما حلما- للشابي.

ويقول كذلك: أنا أحمد المروس استكني وأقول إني مدمم والأرض ملكي والسما والآنهم (١٨). خطاب رومانسي لا يلبا أبي ماضي، يدل به عن سبائه ليصبح خطاب سخرية من الذات التي يمكن أن تفرق في رومانسيته، بل لعلها سخرية من الذات التي لا تزال تعلم.

ويقول المارد: فارتج على أحمد المروس البشري ونظر حواله فرأى الناس يبهمون وراء الفجل ويبعون بالمهم واحدة ولا يتركون للحيال ورأى المجلس يدخل في التفاصيل الصغيرة (١٩).

كلام آخر يخرقه صوت بيرم التونسي الذي كرس كتابه للإدانة والسخرية. وهو ما يعني أن وظيفة الشعر المهيمنة في رواية «المستبسن» هي التأسيس للمزلي

أما الشاعر الثاني الذي تواتر شعره، فهو محمود درويش. وأهم النصوص التي تم استحضارها هي قصيدة أحمد الزعتر، ولينا مطمئنين إلى ما سنقوله الأملتان كله. ولكننا نقوله. وهو أن هذا التقاطع في الأسماء ليس بريئاً أو غير مقصود. فأحمد المروس وأحمد الزعتر بينهما من الاشتراك في الصور ما يفري بالبحث في كيفية اشتغال كتابة تطريسية يبر فيها الكاتب من جنس إلى جنس. يقول السارد: أنا أحمد المنور بين سبعيتين، نضت عني ماعطفها اللبائي وجردتني فندت متي المصام بحبٍ ودرتني (١٢).

بنى السارد كلامه هذا، بالمعجم نفسه الذي بنى به درويش قصيدته «أحمد الزعتر». يقول درويش في المقطع الأول:

لهذين من حجر وزعتر هذا التشبه... لأحمد الملسي بين

فراشيتين مضت الفيوم وشردتني

ورمت ماعطفها الجبال وخباتني (١٣).

ويتكرر استحضار هذه القصيدة بالذات، في مواطن أخرى من الرواية. يقول السارد: أنا أحمد المنسي صمد الجميع وخلفوني وينوا عمارات وشروني، فهل من مزيل إلى الضون؟ أنا أحمد المنبت عن نفسي أعود إليها واعتريها أنا أحمد موجة في الصباح تسامر سرياً (١٤).

ويقول درويش:

... وصاعدا نحو التمام الحلم

تكتسح المقاعد تحت أشجاره وظلك

يخطفني المتسلقون على جراحك كالذبباب

الموسمي

ويخطفني المتخرجون على جراحك (١٥)

لا نريد أن نحصى على السارد أنفاسه. وإنما الغاية هي التأكيد على أن رواية «المستبسن» قد كتبت بالشعر في معانيه المختلفة، أي بالشعر بوصفه صورا أو أنماطا مضمومة من الكتابة والشعر بوصفه نسا غائبا يلذّي التمس الروائي. فقد تشبّث الروائي الشعري. واشتق منها كاتب الرواية ضرباً من السخرية يقوم- حيناً- على اللعب باللغة بما فيه من تورية وتشدد للمعنى وإزدواج بين ظاهر وباطن. ويقول: أحياناً أخرى- على التهور من شأن العالم وعدم أخذه مأخذ الجد.

لم يكن المتنبّي ودرويش، إذن، إلا صوتين متغامزين لإدانة الواقع أو قضاين ألتاحا للروائي أن يعطّل الزمن ليصل الحاضر بالماضي، في ضرب من التأكيد لما ورد في التصدير المأخوذ عن عبد الرحمن منيف الذي يقول: في ظل وضع كالذي عشناه ولا نزال نعيشه إلى الآن، قد تكون الرواية أسكر الوسائل لقول الكثير (١٦).



59

فقد دمعتها في كل مكان آخر من العالم.

فهل هو الروائي يستدرك على نفسه أم هو الشعر يؤسس لرؤية غير التي تؤسس لها الرواية؟

يصل القارئ إلى النهاية، فيجد نفسه أمام احتمالات، تحققت بإعراض الروائي عن التقرير والإثبات، بل إن وجود قصيدة كافاهي، في الصفحة الرابعة من الغلاف، وهي غفل من اسم صاحبه يومه القارئ بأن الكتاب شعري لا نثري. ثنائية لها كفايتها الوصفية، لأنها تحافظ على تمايز الأشكال الخطائية وتبقى على سؤال العلاقة مطروحا.

وهي هذا السياق بالذات، تتعامل نحن، عما طرأ على قصيدة سمدي يوسف في هذه الرواية، وإن كان محسوداً؟

١-٢-٧- قصيدتها سمدي يوسف ومحمد العوني:

عمد درغوثي، مثلما تمت الإشارة إلى ذلك سابقاً، إلى الحذف والتغيير. فقد حذف كلمة «الرجل» المكررة في القصيدة وعوضها بثلاث نقاط استمرسار كما أنه غير «الكتاب» بالكلمات، «في الديوان» من قال «الكتاب الحقيقة»، وفي الرواية من قال «الكلمات الحقيقة».

أمن أخطاء الطباعة هذا الذي حدث أم هي الرواية تكيف الخطاب الشعري بصحب سياقاتها؟

ترجع الشق الثاني، ونصيب أن ظهور نقاط الاستمرسار يفتح دلالة الرجل على اللاتجاهي في الرواية، في حين أن التكرير في القصيدة لا يتجاوز التأكيد. أما بالنسبة إلى تغيير «كتاب» بكائنات، فنتصور أنها مما يتجاس مع النفس التشاؤمي الذي يمين في قصيدة كافاهي. فالرواية قد كتبت أشاء حرب الخليج الأولى وبعد أن بدأ درغوثي يكفر بالواقعية الاشتراكية وما تؤسس له من أحلام. وبذرة التشاؤم ذاتها هي النواة الدلالية التي ينبت بها قصيدة محمد العوني، فالصور كلها، صور خراب وموت ودم؛

- كانوا قراصنة... ودهاقنة... وسماصرة...
وصماليك حطوا على القلب أوزارهم...
استقلوا منقوش الفوارس في وصمة

الصمت
أساو على صرختي
(...)

وأردوني عليك
ودفوا خناجرهم في ضلوعك...
وعلى هذا النحو، فإننا نقدر أن الرؤية التي كانت توجه الكتابة في رواية الدراويش،

قد حققتها عناصر كثيرة متضاربة، منها الشعر الذي تعددت أنماطه ولغاته ومناخاته الثقافية.

وهكذا فإنه لا يوجد شيء غريب أو مستبعد بالنسبة إلى الرواية والروائي. فمن أحمد العتروس الذي سجن في النهاية إلى أحمد الزعتر الذي سيبدأ (أما أحمد الحي فقد بدأ ص ١٥٢) في رواية «المستلبين» للعولي. ومن «الأيام كيف الريح» في البريئة إلى رامبو، في رواية «النحاس» لبوجاه. ومن «أسعد أشوشان سوق وريص» إلى سمدي يوسف وكافاهي، في رواية «الدراويش يعمدون إلى المنفى» لدرغوثي، من هذا إلى ذلك، تمتد مسافة يتسع فيها الخطاب الروائي إلى الفلسفة والشعر والعلم والسخرية وحتى إلى ما هو مدون على علم الكرطون والمشروبات، وهو ما يعني أننا إذا فهمنا مفهوم الكتابة بوصفها ممارسة لترغ دائماً إلى عدم الحدود بين الأنواع، فالشعر الذي هو خطاب «مونولوجي» في التصور الباخخيتي أو هكذا فهمناه على الأقل، يفقد بعضاً من صفته تلك ويتحول في الرواية إلى عنصر بان لديالوجيتها أو حواريتها ويدخل من مداخل قراءتها وتأويلها.

♦ كاتب من تونس

المواضع

1- Pierre Chartier. Introduction aux grandes théories du roman.

Nathan. Paris. 2000. p 5

٢- المقطع النثري هو: أمس، على الطريق الوطية السابعة. كانت سيارة تجري بسرعة مائة كيلومتر في الساعة. قد ارتطمت، بشجرة صنار. ومات ركابها الأربعة.

يعد كوهين الكتابة على النص التالي:
أمس، على الطريق الوطنية السابعة

ساعة
كانت تجري بسرعة مائة كيلومتر في الساعة، ارتطمت

بشجرة صنار
ركابها الأربعة

ماتوا.
راجع:

Jean Cohen. structure du langage poétique. 1^{ère} édition. Flammarion 1966. la présente éd. Flammarion. Champs. 1997 p73

وقد ترجم هذا الكتاب إلى العربية بعنوان: بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي ومحمد الممرى دار تونالي، المغرب ١٩٨٦ ص ٧٢-٧٣

٣- مور الدين العولي، المستلبين، دار الجنوب للنشر، تونس ٢٠٠٥

٤- صالح الدين بوجاه، النحاس، دار الجنوب للنشر، تونس ٢٠٠٢

٥- إبراهيم درغوثي، للدراويش يعمدون إلى المنفى، دار سحر للنشر، تونس الطبعة الثانية ١٩٩٨

٦- مور الدين العولي، قصته ص ١٠٩

٧- نور الدين العولي، قصته، ص ١٢

٨- قصته، ص ٥٨

٩- نور الدين العولي، قصته، ص ٧٦

١٠- قصته، ص ٥٨

١١- قصته، ص ٢٠

١٢- قصته، ص ١١٨-١١٩

١٣- درويش، الديوان، المجلد الأول، دار العودة بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص ١١١

١٤- نور الدين العولي، ص ٧٦

١٥- درويش، قصته، ص ١١٨

١٦- نور الدين العولي، قصته، لتصدر، ص ٩

١٧- نور الدين العولي، قصته، ص ٨٩

١٨- قصته، ص ١٢٧

١٩- قصته، ص ٨٢

٢٠- صلاح الدين بوجاه، النحاس، ص ١٧

٢١- قصته، ص ٢٢

٢٢- عن صوري حافظ، الكرمل عدد ٢١/٢٧، ١٩٨٦، ص ١٥٥

٢٣- بوجاه، اتفاهي، ص ٢٢-٢٣

٢٤- قصته، ص ٥٢

٢٥- بوجاه، قصته ص ٧٠

٢٦- قصته، ص ٧٧-٧٨

٢٧- قصته، ص ١١٠

٢٨- إبراهيم درغوثي، للدراويش يعمدون إلى المنفى، دار سحر للنشر، تونس الطبعة الثانية ١٩٩٨

٢٩- إبراهيم درغوثي، قصته، ص ١٣٢

٣٠- قصته، ص ٥٢

٣١- قصته، ص ١٢٩

من سيرة الكاتب: الطفولة، صداقته مع البحر الأبيض المتوسط، المدارس والجامعة التي درس وتخرج منها، تجاربه في الحب، زواجه وأولاده، صلاته بالأحزاب والقوى الثورية، أو قوى التغيير في مصر منذ الأربعينيات والسجون التي دخلها من عهد فاروق إلى ما بعده، بداية علاقته بالكاتب (القراءة). بداية كتابته الشعر والنثر وأهم الشخصيات التي ألثرت في تكوينه الحياتي والثقافي معاً، ثم تجاربه في مسيرته الثقافية بدءاً من مجلة (جاليري ٦٨) ومن عاصرها وبمدها. ولادته في الإسكندرية والصلة المحيطة بينه وبين (ترايبها زعفران) وبناتها: (يا بنات إسكندرية) ومطارج المشق بين إسكندرية و(أخميم) التي عرف فيها طقس الممودة، ثم ما هي وكيف كانت علاقته بالوجودية والسريرية، وكيف شاركت كلاهما في صياغة جوانب من تفكيره، وبشكل أعم: الفكر الغربي عموماً، ثم كيف هو: مُعاصرٌ حتى النهاية كما يصف نفسه، وما هو ميدان مفارقاته: أمي مع النساء مثل دون جوان أم مع الفن؟ وما للتبصيرة حيث وضع منابرته في الكتابة بديلاً منها في الحياة

«لكن علاقته بالفن والفنانين التشكيليين وبالكولاج بوجه خاص باعتبارها من هوياته الأساسية منذ صغره، وهو ما بدأ واضعاً من خلال كتابه: (تاريخ الوثائق والجنون) قال: «أريد أن أقول أن الكولاج من إحدى هوياتي الأساسية الأولى ومنذ صغري، وهو ما اتضح مثلاً خلال كتابي الأخير «تاريخ الوثائق والجنون» ففهمنا مقتطفات كثيرة من صفت وأوراق، وفلاهاها لوحة كولاج لأدوار الخراط، الكولاج ليس مجرد إضافة شيء على شيء أو لصق شيء بشيء وإنما هو تكوينٌ بالعمق التشكيلي وهو يدخل أيضاً في بنية العمل الفني أيًا كان، سواء كان قصة أو رواية أو قصة...» (١٥٨/١)

كل ما تقدم وسواه يأتي عبر اختيار الخراط لطرائف من السرد المباشر والمنكرات والذكريات والمقالة الأدبية والنقدية والتأملية والقاء والمحاورات التي أجراها مع عدد من الصحفيين والأدباء ونشرت في مصحف، مصرية وعربية، وبدورنا هنا نعرض لاختيارات من اختيارات الخراط للقارئ وبخاصة تلك التي تتصل مباشرة بأهم الكتابي العام، البداية مع الكتابة: «بدأت الكتابة منذ الأربعينيات بدأت شاعراً، كتبت القصيدة العمودية الموزونة شاعراً وأنا في الثالثة عشرة وكتبت بعد ذلك القصيدة الرومانسية وقصيدة النثر، ثم وجدت الشعر كما كان يحب في ذلك الحين لا يفي بهذه الكثافة التي أحسست أن كتابتي تحتاجها بها ومن ثم تطورت قصيدة النثر عندي إلى القصيدة القصيرة التي كتبها في الأربعينيات المبكرة. أما الشعر فقد وجد طريقه بشكل أو آخر إلى نموذج هذه الكتابة القصصية أو الروائية التي تنجح أكتيها وما زلت، «(١٧٧/٢)، «وبهذا

أدوار الخراط ومقاطع من سيرة ذاتية للكاتب

طارق الكبيسي *

السيرة الذاتية أوجه صَدَ (١)، السرد المباشر (٢)، السرد بصيغة المتكسر، أو الاعتراضات واليوميات (٣)، السرد بما يُقارب الرواية التاريخية، أي امتزاج السرد السردي بالسردي التاريخي، أي: سيرة فرد في سيرة مجتمع. (٤) الرواية السردية، أي ليس مجرد استدخال الروائي لشخصيات أو معلومات من سيرته الذاتية في الرواية على لسان الشخصيات أو بصيغة أفعال، بل أن يمتزج الواقعي بالمتخيل الروائي.

الاستاذ محمد بدوي، قال: (تتني قصص أدوار الخراط وروايته إلى ذلك الضرب الإشكالي من التصور، ومن صفات هذا: أن نض الخراط يسمى إلى تدمير علاقته بالمرجع، فالنص الإشكالي يفتقر عن غيره من النصوص في أنه سعيٌ لتدمير العلاقة بين النص والمرجع، بين الدال والمحدول، وبين المرجع وفكرتة عنه، بدءاً من مستوى (الجملة) إلى (النص) برمته (١) وعلى سبيل المثال قال: (حول تجربتي الروائية): «صحيح أن أعمالي الروائية تتماح القضايا الكبرى التي تعلق بالإنسان والوجود والحريه، لكنها تتم دون تناول مباشر أو صاخر للتفاصيل، ولكنها بقدٍ ما، تدخل في التمييع الروائي، ولعل أهم هذه القضايا الدفاع عن حرية الإنسان التي أعترها ركيزة أساسية للإبداع، والسعي إلى نوع من العدالة الكونية، والبيس مع مقاربة جمالية تفرق عن الجمال التقليدي، كي تمكس الجمال التنبه المختبر، الذي فيه شيء من التنويع، وربما نجد في هذا التنوع معنى أو دلالة إنسانية، بالإضافة إلى البحث عن دلالة للوجود، «(١٩١/٢)

وقد اختار أدوار الخراط في (مواجهة المستحيل) صيغة أن يكون السارد لسيرة المؤلف الكاتب والقارئ معاً، أي صيغة كاتب المقالة الأدبية والنقدية ومكون المنكرات، ويتميز الروائي نابوكوف: أن الخراط في الوقت الذي كُنْ هُنا بيته ليتني بيت قصصه وروايته، هناك شأن القارئ الآخر ليُمكنك ما صنعتك داء، ويُمد بناء ما فكره، ليتعرف على الحجة نفسها، ويسرق أو يحول انتباه القارئ الموجة إلى عمله، ليتوجه إلى شخصه، إذ هو هنا في سرد سيرته إن جاز أن يجري مجرى السيرة الذاتية بهذا المعنى غير المؤلف كراو للكتابة، جعل من نفسه موضوعها، بينما في قصصه وروايته يكاد من المتعذر التمييز الدقيق بين شخصيته والشخصيات الروائية، قال مثلاً: «أما رواية «حجارة بوبيلو» فقد قدمت فيها جانباً من سيرتي الذاتية مع شطحات خيالية، مع تغيير بعض الأسماء حرصاً على مشاعر الناس، «(٢٤٤/٧).

وهنا يكمن ربما سبب من جملة أسباب في أن قصص وروايات الخراط تنتمي إلى ذلك الضرب الإشكالي من النصوص كما ذهب

مجالدة



أما أهم إنجازات الرواية، أو ما يُسمّوها بالحساسية الجديدة فهي: أن القصة والرواية الخاصة تتبثق من أرض الواقع المصري عامة والعربي عامة... من هذه السمات تتضح التجارب والمحاولات الشكلية والمضمونية التي يقودها كاتبنا اليوم. أما خصائص الحساسية الجديدة فيمكن تلخيصها بأنها تَحسُّرٌ للمواصفات المألوفة التقليدية، منها: من حيث السرد مثلا:

١- من الممكن الدخول مباشرة إلى لحظة معينة مفاجئة في ذروة الحدث، دون التمهيد ثم الحكاية والتشويق ثم فلك العقدة.
٢- لم يعد من الضروري أن يتم التسلسل الزمني للمألوف من الماضي إلى الحاضر إلى استشراف المستقبل وهكذا. بل بات من الضروري تدخل الأزمنة. فتدخل الأزمنة يمكن أن يعطي غنى، وإثراء في الرؤية وفي الحس.

٣- وفي الحساسية الجديدة لم تعد اللغة عروضية، بل المبنى الذي لم يَدَّ فيه الشعر عروضيا. اللغة لم تعد اللغة الجزلة الرسمية ولا حتى اللغة السليمة الواضحة.. أصبحت تفسد نفسها موضوعا للعمل الروائي، وأصبحت قوة هائلة في الرواية. أصبحت متعددة الإمكانات: يمكن أن تكون كيفة، رفيعة، شمرية، تقديرية، حكمية، واقعية... ويتغير آخر بات النص الروائي جامعٌ نصوص أو ما يُسمّيه الخراط المصنف، حيث يتوحد الشعر والسرد والنص والتصوف في مقاطع، حيث يثرى بعضها البعض..

وعُدَّ إلى ما قلناه حول (موت الرواية) أو (فناء الرواية) حسب الناقدة الأمريكية لسلي فهداير كتب إليها حسن عن الرواية الأمريكية المتاصرة والكَمِّ الهائل، وما يكتب من روايات وكأنها تشير إلى أننا نعيش تحت خطر موت دائم، حيث أن البطل الروائي خليط من القديس والمجرم، براعه تتألق بالطبيعة المدمرة في خبرته. وذهب جان لاركان إلى أن الرواية وهي نواحة شخ أنهارها، ترائ لها إنها ملزمة بالتفكير من أجل مصيرها. أما الناقدة المغربي سعيد طحطين فقد وصفت الرواية العربية اليوم بأنها (بدأت تفقد بريقها العام). وفي الاتجاه نفسه ذهب الناقد حسن المودن قائلا: إن مقتل الرواية العربية وقوعها في مزالق التجريب الذي يعني عند البعض استسهال الكتابة السردية.

قضايا أخرى في الرواية:

١- الرواية والتمهيد الاجتماعي: يدُ الخراط على أن يتمه بأن تجرّبه التي كانت مُعتددة بالأمم الاجتماعية، انخرطت في السبعينيات لغنى بالشكل والتجريب.. بأن

في الأول: لماذا نكتب تتعدّد الأجوبة: بعضهم يقول: لو كُتبت أعرف ما أكتب ما كُتبت. ويقول آخر: أنا أكتب لأنّ أنا موجود « ويعترف ثالث: بأنه يكتب ليمشي. فالكتابة هي المهنة الوحيدة التي يتقنها. ويصف الروائي الأرجنتيني « إنفو كاسارس » نفسه قائلا: « أنا مثل ذلك الحلاق الذي يتفقد يسرد كل حكاية يسميها على زبائنه. أنا أتلفّ لنقل كل حكاية أختبرها إلى القراء.. والمهنة أو الإمكانية الطبيعية أو الرغبة وجدوا أنفسهم مسافرين إلى حرفة الكتابة دون أن يكون لهم أي خيار، سوى خيار هي التي اختارت لي هذا المسلك..

أما عن السؤال: لماذا تقرأ؟ البعض يقرأ لأن القراءة تسليه. وآخر يقرأ ليحسب بما يجري حوله وفي العالم. فالقراءة تُثبِّتُه من حياة لا يعرفها أو يعلم بها. وذهب حاتم ثالث: إنني أقرأ لأجد المؤلف من حافز كونه مؤلِّفا، وأوحى بأنني أنا الأولى بالنص. لأنني الأوفر حظا في امتلاك شروط تأويلية.

واقع الرواية العربية: على خلاف من ذهب إلى موت الرواية. أو أنها بدأت تفقد بريقها، يرى إدوار الخراط أن الرواية العربية تشهد ازدهارا لم تشهده من قبل. يقول: « الرواية على المستوى العربي، حققت إنجازات يمتد بها. فبعد أن أرسى رواد الفن ركائز الرواية حتى الخمسينات، انطلقت الرواية اليوم لتخط مسارات جديدة في اتجاهات بعيدة عن المدارس التي تسمّى واقعية، والتي كان لها بلا شك دورها المهم في إنجاح التجربة الروائية العربية...» (١٩٢/٢)

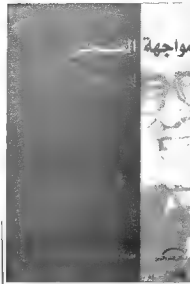
إنني أعتبرُ القصة القصيرة والرواية، هِمَّ المبدان الذي أرى فيه رسالتي وأجد تحديا لنزوعاتي وصوباتي الفنية. ولكنني أصيغ إليه، وعلى حوافيه كتابات في الشعر والنقد الأدبي والتشكيكي، وفي الترجمة وفي ممارسة فن الكولاج. (٢٠٤/٢) وهنا لنا ملاحظتان: الأولى: أننا نلاحظ أن معظم الكتاب الذين مارسوا كتابة أكثر من نوع أدبي وفي المقدمة الشعر، أنهم بدأوا شعراء أو كتابه الشعر ثم تحولوا أو مارسوا معه أنواعا كتابية أخرى. أما الكتاب الذين بدأوا كتابة النثر، فلم يعرفوا كتابة الشعر حتى وإن ظهرت في كتاباتهم الشعرية: (قصة قصيرة، رواية، دراما، مقالة أدبية... إلخ) ملاحظ شمرية. هذا بفضل المقومات البلاغية: الإيجاز، التشبيه، الاستعارة... إلخ. وليس بفعل الشعر. الثانية: أن معظم الكتاب الذين بدأوا شعراء أو كتابه الشعر، غالبا ما يلاحظ في كتاباتهم الشعرية وبالأدب (القصة القصيرة، الرواية، الدراما...) وكأنها قصائد تحولت إلى نوع آخر شري. ومن هنا قلنا أنهم ما ذهب إليه الخراط حين قال من روايته (رامه والتين) « إذا كنا نسبي (رامه والتين) رواية هيمن أن نسميها أيضا قصيدة طويلة». (١٢٠/١)

نوع الكتاب في الكتابة:

هو فنُّ الكتابة عندى هو التجريب المستمر، المغامرة، نشدان الجهول. المسمى إلى التجريب ليجاد الجمال الكامل في الوجود وأهواله ونشواته ومسراته، البحث الدائم عن الحب والعدالة والحرية والكرامة.. (٢٣٨/١) ذلك ما يقوله الخراط عن نهجه أو طريقه في الكتابة، لكن هذا لا يمنع أن يتفاعل أو يتكامل « الاحتشاد الطويل مع « لحاح من الإلهام المفاجئ » وهذه طليعة أو تكوين أو نوع من النزوع الذي يميز بين شعثين: الاحتشاد، التأمل، التدبر، التعطيل المسبق الداخلي، والغوية، التناقضية، الانسحاب للحظة الإلهام.. هذا المزيج بنسبة كبيرة على الأقل، هو المزاج الذي أحبه وأعمل فيه. (٢٤٠/١)

وهذا يعني باعتبار آخر، أن الكتابة والرواية عند الخراط هي مسمى معرفي وجمالي في وقت واحد. وبإلغى من أن آية هذا المسمى المعرفي الجمالي قد تكون شديدة التقيد، شديدة القموص، إلا أن الذي لا شك فيه أن المبنى الجمالي أو الجمالية لا يفتقر عن أية قيمة أخلاقية أو قيمية إنسانية. كما أن القيمة الخلقية هي أيضا جمالية. وبهذا يمكن أن تكون الجمالية مسمى خفيا ومعرفيا في الوقت نفسه. ولا تصدّد قيمة الرواية أو الكتابة إلا بوجود هذه القيمة. (١٥١/٢-١٥٢)

وهو يأتي السؤال: لماذا نكتب؟ ولماذا



مواجهة

هذا الهمُّ الاجتماعي لا يزال حاضراً، لكنه رُبَّما لا يتخذ شكل المباشرة الصريحة التي قد تكون فجأةً... وهنا ثمة مسائلتان: الأولى: تراكم ما يُدعى بالرواية التاريخية. وكان هناك قصداً في الهروب من الحاضر، وملاذاً في النيش في التاريخ. الثانية: أن يكون الهمُّ الاجتماعي (الحاضر) مُشسِّداً، لا يمنع أن يحدد الكاتب ويجرب طرقاً وأساليب وأشكال غير مألوفة، بل، أن يهدم الأشكال والحدود بين الأنواع ليجعل منها وحدة اختلاف في التحالف.

٢- الرواية والتجريب: التجريب في الأدب كما في العلوم عموماً نهج فكري حيوي لا غنى عنه. فعتى وقف التجريب وقف الأدب وجمدت حركة الحياة عند حدٍّ أو قالب معين. ومثلما يكون التجريب في الأدب المبدع نهجاً حيويًا، يكون في التراث القديم نهجاً تاولياً، تجدبياً. ذلك أن الكتابة مثل الضراعة دائماً هي ذات أبعادٍ وروى رُبَّما تعيدت من بعد الكتاب والقراء. وإذا كان أفضل الكتاب تميزاً مَنْ يجد أسلافنا الموتى خلوصهم فيه على حد تمهيد ت. س. الليوت، فإن القارئ النموذجي، والكاتب (المؤلف) النموذجي، هما من يزيدان المؤلف (الكاتب) غنى. الكاتب بفعل نهجه التجريبي التجديدي، والقارئ بفضل التناول الذي يعطي النص امتداداتٍ أفقيّةً وعمقيّةً. وهنا يمكننا أن نلاحظ أن كثيراً من النصوص التراثية أكثر جدّةً من كثير من النصوص التي يبعث كتابها اليوم على جدّة. ذلك أن نصوصاً تراثية من نوع كثير من نصوص المغربي، المتنبّي، أبو تمام، البحتري، أبو نواس، الحلاج، الفرعي، ابن عربي، الجاحظ، أبو حيان التوحيدي، مقامات الحريري، ألف ليلة وليلة... الخ هي من قبل ما يُطلق عليها بالنصوص المفتوحة. إنها نصوص كما يُقال: (جمالة إوجه) أيّ قابلة لتأويل المتعدد والغوص في أعماق الجهول وتحدي الزمن. ومن هنا يكون الخراط على حدّ عندما يقول: وكلّ عمل فني حق، وكل رواية لها قيمتها من باب أولى هي نواة من التجريبية. أي من المغامرة في تقصي جانب من جوانب الجهول الإنساني والكوني، تقصياً فنياً، سردياً، وخطيباً، حتى لو اتخذت أساليب الأشكال الفنية المألوفة، ذلك إن كل عمل فني «صحيح» لا يبدى بالضرورة أن يرتاد جانباً من أرض غير مسبوقة... (٥٧/٢٤)

٣- وحدة اختلاف: كان الجرجاني قد تحدث عن: وحدة اختلاف في اختلاف. ووجدت اختلاف في التحالف. وكان القناد والكتاب يؤكدون باستمرار على وحدة الأموع. وحدة الجنس والأسلوب في الأعمال الأدبية، سرديّة ما شعرية. لكن الذي صار مألوفاً في الرواية الجديدة هو: وحدة اختلاف في اختلاف. أيّ (الكتابة

أو الوزن، وليس ما يُعَيِّرُ اللغة الشعرية عن اللغة النثرية هو الصورة أو الرمز، بل تختلف اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالخاصية المشتركة بينهما... (٢) ومن هنا يمكن أن نقول أن الكثير من النصوص النثرية أكثر شاعرية من كثير ما يُدعى: شعراً. قال أدونيس مثلاً في نصٍّ للنفري:

«ولعل أعظم ما يميّز شعرية هذا النص هو أن تعجز الفكر فيه أنما هو تعجز اللغة نفسها. الفكر هنا شعر خاص. والشعر فكر خاص».

وقال الخراط: «إن ما أكتبه هو في الوقت نفسه شعر. أتصور مثلاً أن كتاباً مثل رماه والتين وهو رواية، قصيدة شعرية طويلة. كما يسري الشعر في جميع كتاباتي. ما أكثر ما يسمح أن يكون نثراً شاعرياً أو قصيدة نثر من وجود إيقاع موسيقي ونغمة له أهمية كبرى في الكتابة وليست الشعرية هنا إسرافاً مُطلَق الجراح بل هي مرفودة بنفسها الشعرية» (١٧١/١)

بمعنى أن (شعرية) النص الحدائي ليست قاصرة على المعجم الشعري أو آليات الاستتارة والمجاز وخرق دلالات لغة الإبلاغ وصولاً إلى لغة الإيهام والإيقاع، لكنها تكن هنا في جوهر الرواية بحيث تصل إلى لغة النثرة التي لا يمكن ترميزها أو قضاها، وهي منطقة الشعر بامتياز. إن الشعرية في صورتها المثلى لا تنتهي على الموسيقى الظاهر لعميان فقط، بل ترقى في نسج العمل القصصي كله، على سبيل تحقيقات شتى (وهذه الشعرية عند الكاتب الحدائين تسمع، أو تعجب، بمواجهتها أو مزاجتها بالنصوص الوثائقية الشعرية: بيانات صغيفة، يوميات، مذكرات، إحصاءات، أوصاف طبوغرافية، تحقيقات وتاريخيات. مما تقصّ به تقنيات الرواية الحدائية).

(٥٢-٥٧/٢)

«كاتب من العراق»

المصادر

- ١- الرواية الحديثة في مصر منذ بداية القرن ١٩٢٢
- ٢- بَكر (مقدمة نقدية في نظرية القارئ) ليوئيلان كلر، دار بريس عبد الهادي مجلة (الثقافة الأجنحة) بغداد ١٩٩٨/٢٤
- ٣- نصوص الشكائين الروس / د إبراهيم الخطيب بيروت ١٩٨٢
- ٤- إوار الخراط (مقاطع من سيرة ذاتية لكتابه) للنشر عام ٢٠٠٠
- ٥- إوار الخراط: (مقاطع أخرى من سيرة ذاتية لكتابه) دار البستاني القاهرة ودار أرملة عام ٢٠٠٥

عبر النوعية) بتعبير الخراط، وجامع النص بتعبير جيجار جهنت، فهمن في الرواية أن لا تقوم على وحدة الموضوع، بل على وحدة اختلاف عدة موضوعات. فالسرد إلى جانب الشعر، والتاريخ إلى جانب المذكرات أو السيرة الذاتية، والفن التشكيلي مع الموسيقى، وهكذا التخيّل إلى جانب الواقعي، وعلم النفس مع الأنثروبولوجيا... يقول إوار الخراط عن رواية (رامه والتين) كمؤدج لحظة متجانسة من أجناس عدة: «العمل النثري نموذج واضح لا أقصده (يقصد ما يسميه بالكتابة عبر النوعية) إذا كنا نسمي «رامه والتين» رواية، فهمن أن نسميها أيضاً قصيدة طويلة. أو ذلك من القصص، بل ولعل فلسفي على نحو ما، الأسطورة وتسجيل الواقع، الموسيقى والحروف والأصوات، كل هذا موضوع للمغامرة والتماثل... وهنا أجد أن الوحدة الموضوعية تتأثّر من الاختلاف والتماثل في وقت واحد، وتتأثّر من وحدة الهموم وبناتها مع تطورها ونموها... وتتأثّر أساساً من وحدة الرؤيا الأساسية» (١٧١/١٢٠)

٤- شعرية السرد: ومن ملامح الحديثة في الرواية العربية كما ذكرنا سابقاً، تكثر التسلسل الزمني، تفكيك الحكمة التقليدية، تفكيك الجدران المألوفة بين الأجناس الأدبية، ترأس السرد، تفكيك بنى اللغة والبنية الروائية... الخ. وشعرية النص، تبعاً لمفهوم الشعرية «المأصّر: حيث أضحت كلمة (شعرية) المصطلح الجامع الذي يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر معا حسب تودوروف. وحيث يقول بوريس إسحقوف: «إن الاختلاف النوعي للأن لا يعرّف عن نفسه في العناصر التي تشكل العمل الأدبي، وإنما في الاستعمال المتميّز لتلك العناصر. فليس ما يميّز الشعر عن النثر هو القافية

(مرح للتفسير (المرح)

* أحمد الخطيب

2. غمّنت (البحري

كلما وشوشت طائرأت الورق
دمعة الريح
غمّنت عليّ البلاد

كلما وشوشت ناي روعي التي
رغمعتها القصيدة،

1. برلّمة ونهارة

أنا منذ ما كنت في الكتابة

شمس أيامي

دخلت إلى القصيدة من مجسّات التعب

لأريخ أعصاب الأبطال

وهي تسمعي تحت رايات الكهف

في ليلة، والماء يسري في عروق

الريح، من أحشاء جارتنا التي نامت

على الرؤيا، وغشاهما الطريق

عاشرت دمع الخوف

تحت بساط أمنية، وساقها الأرب

ونشرت حرفاً من مزايا الجفن

في يوم السغب

أنا ما طرقت سوى دقاتك

حين لم الروح من روعي، أبي

وغابني

سريعاً خلف قالية النسب

هل كان هذا مبتدا شعري

صغيراً كنت حين حملت مشكاة النخب

وأنا الذي ما زال يدخل في الأجنّة

حاملاً رؤيا الرغب

هل كان هذا منتهى شعري

كبيراً صرّ حين نسجت دمع الروح

في ناي القصّب

غمّنت عليّ البلاد
كلما وشوشت البلاد
لجحت لها ناقة
لا أريد لها أن تموت
وإن تُخرج الناس من فرجة الأرض،
إن يستوي في يديها الرماح
حوالك يا طينة الشعر
كنت أطوفه
ولا اصطفي
من هديل الحمام
رؤي
ينقيها الزناد

فكوني

كما كان ليك الهوى جارحاً،

كم

لم كوني الصلاة على وقتها
إن طغي شاعر في الحقيقة
أو زلزل الخوف فيه السواد

كانني أنا قد وشوشتني الجبال
وحصص خنق الحصى
حين زلقت إلى حنظلها في الحنين الجياد
ولي أن لفض اشتباك دمي
مع دمي، حين يفضي إليه الجرائد
ويثبت من عزلتي
ما تغرب في الموت،
كف عن اللوريات
وما أرا بي وتر واضح
أو مهان

وفي كل خاصرة طائر جارح
فأقربني يا نوافير هذي الرايا
فما يشبه العزلة، إلا اختلاء العذارى
بأحلامهن
إذا سبق من دفتر العشق،
هذا البندى المستعاد

وجيئت من عزلتي
دمعة

كي تنام - على الريح في الليل
لو تطفف الجمر - أسي التي
وشوشتها البلاد

3. ناي (التمبر)

أعطنا يا ناي
الغنية

لنحيا تحت قروتنا الصباحية

أعطنا روحاً من للعنى
تعيش على الندى
خُلماً قريباً من غزالة ما لنا

وأمر حوازك تحت قبتنا السماوية

- من نحن في زمن اللام
إذا تعذنا الزمن ؟

- نحن اصططال جوازك على كفن
أعطنا يا ناي

ما لم تعرق الكلمات بالندى
فَنَ

أعطنا يا ناي
ما لم تعط من قبل الأناشيد السرايية

ولداً
ومملكة

ومسرح للنشيد الحر في لندن الإباحية

4. دُرَّة روثية

ما بين شهوة قارئي
وأصابع النيمون ذكراً روثية
قلت استدي يا قسيمة،
والثري شهة الوضوح
فأنا سارسم
بعض سيدة من لعنى الجموح

لي سهوة في العين
مراة لرسم الكون، الخفة

من اللون للننى
فوق خط اللوحة الأولى

والرؤة على الجدوى، المنف
إن لي زمني،

وهذا للوج

يصعد من سفينة نوح

يطوى للكلام

من القسيمة

في الغموض،

إذا تجنى

تحت إيقاع الجموح

5. جراح (ذعرم)

انسني

ما كنت رأيت هنالك

في اشجار الخيل

وانسني

فصل ممنوع أن يعرض في المسرح

- كيف رأيت الفصل إذن؟

- بالتعجب

وبالتراجم

ولا أزعج

- هل سويت الديكور الناقص في الجهة اليمنى؟

- ما لغة أجبك في القاعة،

غير خراطيم الماء،

وكانت تنشق عن الرؤية،

وترد فوق رؤوس الناس

علامات الحيرة،

إن بلاياً واسعة لم تستوعب في الليل

خيال المخرج

- قلت ستخرج؟

- ولزنت الأمر مراراً

فوجدت فضاء مُكباً فوق سريري

- هل غيرت النض إذن؟

- سويت المنفى ووطناً،

والحرز قلاعاً للترجم،

والصمت على ما فيه من اللغوضي

مُنا صاعدة لجبال عالقة بين هوالين

يُسطان على المسرح

- ظلي، وسوالي عنك وعني

نحن الإثنان المندوبان من الزمن العاجي

اللابس في يمنة على نعل المُنَيح

- أنت بلا شك تدزع

- هل يمزح يا

هذا

وجل يُنبئ؟!

خيط بخان، يعلو
على وقد الشمس
يحترق الساهر... يسؤو
والشمس تناست ليل الساهر
جلوباً من صخر يتعالى في ارجاء
ضاق الخاطر
الغرفة
خفاش الليل
يلتق بلور النافذة الاولى
والبلور مشيم
يتمنى الساهر ان تصعد انفاسه
نحو فضاء الله
ما ضر إلا صار بخاناً
- حتى - وبخاراً
في كل الأحوال سيعلو
طيراً أو خيط بخان
اركتب ارض الله غباوتها
إذ لم توفد نوراً الخصر

على وقد الشمس
والشمس تناست ليل الساهر
ضاق الخاطر
والقابع عصف على الوري
واصر على الخلق
لنحمت مملكة الكلمات
جن المعنى
وانقلب الحرف على الحرف
يا قلب الشاعر في فوضى!!
من نبض بنهاوى
وضباب من تعب ليلى
وبخان
وبخار
ورما الكلمات.

♦ شاعر من تونس

ولادة

شعر: د. الولدي فروع *

مجنون هذا الساهر ليل شتاء
لا يملك شيئاً من ارض الله
لا يملك حتى
موضع قبر
في بلد ارحب من صحراء
مسكين...
ويحب البلى للعطاء
لا يلقى صبراً يتوسمه
فبيب على الوري
... ويضيق الخاطر
تتماوج ألوان العالم
في وجه الساهر
فيلم قطيع الألفاظ
أو حزمة أفكار
(خفاش ليلى)
تصدمة النافذة البلورية...
يلوي...
ويطير إلى النافذة الأخرى
... يصنمها
يلطم هذا الساهر وجه الورقات
الآن تفيض النفس
و.. تدنو
بخار القهوة.. يعلو
يتناقل من فوق الفجان
تشعل السجارة



المعرفة المستقلة

٥ - عهد ميضيت *

التابعون للمشهد الثقافي العربي وبخاصة أحوال المثقفين فيه. في تفسير أسباب التحول السريع للمثقف العربي، وهي في الجملة أسباب حياتية، على رأسها محاولة السلطة العربية ومعها موروثةا التاريخي في السعي نحو استئثار المثقف لها. وهو الأمر الذي أوجد صيغة المثقف الخائر الذي بات ينتظر رسالة السلطان إليه. وبهذا الوضع أضيق للمثقف العربي ما يجعله خائفا متحسبا سبب جديد غير سلطان المجتمع والعادات والدين.

كان السلطان السياسي العربي دائما بحاجة للمثقف الذي يؤثث له مدخل الشرعية التاريخية والسياسية والفكرية والنفوذ الشرعي، ونتيجة لهذه الحاجة مورست ضد المثقف العربي الخيارات التي جعلته برزخ دائما تحت وطأة أفساط الحرية التي أصبحت مجزأة جراء ما استقر من موانع وضوابط ادعى السلطان السياسي أنها واجبة في وجودها وعلى المثقف احترامها.

من أجل الوصول إلى نقطة مشتركة حاول المثقفون العرب، جاهددين الوصول إلى حلول مع سلطان الدولة كي ترفع القيود عن ممارسة حريتهم، التي بدأت تختنق بفعل أدوار الرقابة المسيقة، والتي طاولت المثقف العربي في كل مناحي المنهج المعرفي.

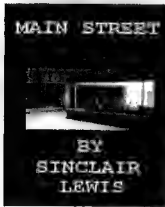
الصمت والتصفية والتواطؤ والضغط على المثقف في قوته، كانت من الأسلحة التي مورست على المثقف العربي من أجل مساومته على مواقفه الفكرية وثوابته، وقلة كانوا سعيدي حظ وفازوا بالنجاة، لكن تلك النجاة لم تكتب لولا نجاح قلة من المثقفين بالهجرة إلى الغرب.

بالعودة إلى جذل الحرية عربيا، نجد أن رائد الحرية وناقد الاستبداد العربي عبدالرحمن الكواكبي قد تأثر بأفكار غربية عامة وإيطالية خاصة، في ممارسة النقد السياسي، كما أن الشيخ المصطفى رفاعة بيك الطهطاوي ادرج فضيلة الحرية في الغرب وأكد على أهميتها في نهوض الأمة، وأعجب خير الدين التونسي بالنموذج الغربي القائم على الحرية في التفكير، وكذا الحال مع أحمد ابن أبي الضياف وقاسم أمين وغير أولئك.

في اللحظة المعاصرة يعيش نصر حامد أبو زيد في الغرب من الإمساك بحق ممارسة الحرية الفكرية، وكذا الحال مع أدونيس ومحمد أركون وريما سيد القمني وغيرهم كثير من لأنوا بالحياة غربا كي يحسوا بحريتهم ومعنى وجودهم. صحنه المثقف العربي لا تكمن فقط في البحث عن الحرية، بقدر ما هي نابعة أصلا من مبدأ «الاستئثار» الذي ترى السلطة العربية أنه ضرورة فتصبح كل أعمال هذا المثقف أو ذاك مهورة بختم السلطان ورضاه. في الوقت الذي تغادر فيه المعرفة استقلاليتها.

بات السؤال اليوم عن عودة المثقف لممارسة دوره الطبيعي خافتا، وذلك نتيجة حتمية لفشل مؤسسة الدولة العربية الحديثة في الحفاظ على المسافة الفاصلة بين مكوناتها الثقافية والاجتماعية والسياسية، ولعل البحث عن أسباب ذلك الأخفاق يعود في مجملها إلى الظروف التي وضع النظام السياسي ذاته فيها، والتي عبرت في النهاية عنها حالة من التوتر الشديد بين المرجعيات الدينية ومؤسسة الدولة التي اختلطت المرجعيات الدينية عربيا ربحا من الزمن والآن تطالب الدولة منها - أي مؤسسة الدين - أن تكون عقلانية وأقل تشددا. وعلى المثقف العربي المتقدم اليوم مسؤولية صوغ مبادئ الحرية في الاعتقاد وقبول الآخر وعقلنة الجهاز الديني. وهي مهام تكلفه بها الدولة العربية في مواجهة تنامي قوة المؤسسة الدينية التي كان المثقف العربي آخر أول صحابها.

يبقى السؤال عن علاقة المثقف الثقافي بالسياسي حاضرا، ما دام المثقف العربي موجودا يرسم التبرير للسلطة، التي كلما اقتضت توازنها لجدها تلجأ إليه، متناسية كل ما فعلت من استئثار وتهميش وتشريد وتنكيل.



رومانسياً وقصصاً حول الفرسان والمهيدات
التابعات، قبل عام ١٩٢١ كان قد نشر ست
روايات.

وفي عام ١٩٠٢ دخل لويس أكاديمية
أوبرلين، لكنه ما لبث أن انتقل إلى جامعة
ييل ويبدأ بالمساهمة في مجلة ييل الأدبية،
في إحدى العطلات الصيفية سافر إلى
إنجلترا على متن مركب للمواشي، وفي سنة
أخرى، ويسبب من استيائه من الكلية، ذهب
إلى بنما بحثاً عن عمل في مشروع القناة،
عمل لويس أيضاً بواباً (١٩٠٦ - ١٩٠٧)،
وحاول كسب قوته من خلال العمل ككاتب
مستقل في نيويورك لبعض الوقت، في ييل،
التقى لويس بجاك لندن، ولاحقاً باع حيكات
قصص قصيرة لهذا الكاتب الأكبر سناً.

حصل لويس على درجة الماجستير في
عام ١٩٠٨ وعمل لحساب دور نشر ومجلات
مختلفة في أيوا، كارمل، سان فرانسيسكو،
واشنطن دي. سي. ونيويورك سيتي، في
غرينيتش هيلجيك كان يتراشق من حين لآخر
مع أشخاص راديكاليين مثل جون ريد وهارولد
ديل. ولفترة قصيرة كان عضواً في الحزب
الاشتراكي. كتاب لويس الأول المنشور كان
تحت عنوان «هايك والطائرة»، وقد صدر
في عام ١٩١٢ تحت الاسم المستعار توم
جراهام، كتبه التالي «ميتينا زن» (١٩١٤).
قدم بطلاً بريئاً وسادجاً، يحلم بالمغامرات.
ويعد عدة رحلات إلى الخارج يعود إلى
حياته المثالية الطبيعية.

وتتمثل روايات لويس اللاحقة
بشخصيات مماثلة، من بينها كارول كنبيكوت
في رواية «الشارع العام» (١٩٢٠)، في عامي
١٩١٣ و١٩١٤ حظي لويس بمراجعات
واسعة الانتشار لكتبه قام بكتابتها زملاؤه
الكتاب، وفي عام ١٩١٤ تزوج لويس من

أول أمريكي يفوز بجائزة نوبل للآداب

سينكلير لويس . السائر الكبير الذي ساهم الأمريكيين على رؤية حيوية

ترجمة : مروان حمداً

الروائي الأمريكي والكاتب المسرحي والنقاد الاجتماعي سينكلير لويس
بشعبية كبيرة بسبب رواياته الساخرة التي شهدت انتشاراً واسعاً بين
القرءاء. فاز لويس بجائزة نوبل للآداب في عام ١٩٣٠، وكانت المرة الأولى
التي تُمنح فيها هذه الجائزة إلى أمريكي. ويشمل نتاجه الأدبي اثنين وعشرين رواية
وثلاث مسرحيات. ورغم أن لويس انتقد أحياناً أسلوب الحياة الأمريكية، إلا أن وجهة
نظرة الأساسية بشأن «الكوميديا الإنسانية الأمريكية، كانت متفائلة.

شخصياته المركزية من الرواد، الطبيب،
العالم، رجل الأعمال، والناشطة النسائية. إن
جاذبية قصصه الأفضل تكمن في التعارض
بين أبطاله المثاليين وسلسلة من الحمقى
والنصابين، والأوغاد، وكاتبى الافتتاحيات،
والثقافين المزيفين والطائفين، والمتعصبين.
(من كتاب «الرؤية الخيالية لسينكلير لويس»
لمارتن لايت، ١٩٧٥).

ولد هاري سينكلير لويس عام ١٨٨٥
في «سوك سنتر»، وهي قرية تقع في قلب
مروج مينيسوتا، وكان الابن الثالث لطبيب
قرية. أمه، التي كانت ابنة طبيب كندي،
ماتت بعد مرضها بالسل عندما كان لويس
في السادسة من عمره. تزوج أبوه ثانية
بعد وفاة أمه بسنة من إيزابيل وارنر. وقد
اعتبرها لويس، بشكل روحي، أمه الحقيقية.

من الغرب الأوسط، مدينته الأصلية، «زينيث»، هي نسخة من «غوفر بريري» رغم أن «زينيث» أكبر بكثير. يتوقع جورج إلف باييت، وهو في السادسة والأربعين من عمره، إلى الحرية، لكن الفن والثقافة في عائلته تحت خدمة الأعمال، وبالتالي إلى جورج إلف باييت، كما بالنسبة إلى معظم المواطنين الناجحين في زينيث، سيارته كانت الشعر والترابجيدا،

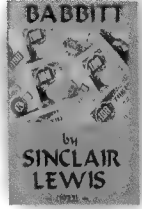
الحب والبطولة. مكتب عمله كان سفينة قمران، لكن السيارة كانت زهرته الضفيرة على الشاطئ» (من رواية باييت). تبدأ فترة تمرد باييت القصيرة عندما يقوم أقرب أصدقائه بقتل زوجته ويتم إيداعه السجن، وتقتل جميع محاولاته لعيش حياة أكثر «بوهيمية» ويعود إلى الانطواء تحت جناح عشيقرته من الزملاء الجديين. وسرعان ما يصبح باييت مرادفاً قريباً للاعتلال والروح التجارية عنيدة التفكير. لقد رأى شيروود أندرسون أن نثر لويس عبارة عن «مهيكل كئيب»، لكن «في رواية باييت هناك لحظات عندما يبدأ الناس الذين يكتب عنهم، بهتل هذا الانتباه الممض للفاصيل الخارجية للحياة، بالتفكير والإحساس قليلاً، وينتدق الحياة إلى أناسه يرفرف نوع من الحياة والجمال العصبي المتجمل، مثل فانوس يحمل حارس ليلي عبر نافذة منمنع بينما يقف المرء ينتظر ويراقب في شارع متجهم في إحدى لهالي كانون الأول».

صورت رواية لويس «أروسميث» (1925) حياة طيبة، هو مارتن أروسميث، المشغول بين مثاليته وتجاريته. فازت هذه الرواية بجائزة بوليتزر، لكن لويس رفضها، غير أنه قال في رسالة كتبها إلى ناشره: «هل لديك أي أفكار بشأن خيوط تريمو (أروسميث) بجائزة نوبل؟». لقد وضح لويس أن جائزة بوليتزر تعني الكتب التي تحتفل بالكليونة الساخرة، لا يجب أن يتم منحها للجائزة. وقال لويس في الرسالة التي رفض فيها الجائزة: «يوضع كل إلزام على الكتاب ليصبحوا غير خطرين، ومؤيدين ومطمئنين وعتيقين. ونحن بحاجة على ذلك، تجنبنا الإنتخاب إلى المهمل الوطني للفنون والآداب قبل

SINCLAIR LEWIS
IT CAN'T HAPPEN HERE

SINCLAIR LEWIS

Sam Dodsworth



وللتقل إلى واشنطن. يجد إريك طريقه إلى هوليود، وتعود كارول إلى «غوفر بريري» لكن دون أن تشعر بأنها هزمت: «لا أعترف بأن الشارع العام جميل كما يجب أن يكون! لا أعترف بأن غسل الصحون يكفي لإرضاء جميع النساء».

ويوجد في الرواية ما يتوازى مع حياة المؤلف المبكرة. فكارول لديها مشاكل في الجلد أيضاً. لقد ادعى لويس بأن رواية «الشارع العام» قرئت «بنقص المنة المازوشية التي يجدها المرء عندما يقوم بامتصاص سن توجمه».

نشرت رواية «الشارع العام» في أواخر الخريف وأصبحت من الروايات الرائجة الأكثر مبيعاً في زحمة عيد الميلاد. «وقد تم إطلاق صوت جديد في الأدب الأمريكية» هذا ما كتبه أحد النقاد عن الرواية، وقد صوّتت هيئة تحكيم جائزة بوليتزر لصالح فوز الرواية بالجائزة، لكن أمناء جامعة كولومبيا قبلوا قرار الهيئة ومنعوا الجائزة إلى إديث وارثون عن روايتها «عصر البراعة».

رواية لويس التالية، «باييت» (1927)، كانت عبارة عن بورتريه قاسٍ لرجل أعمال

غريس ليفينغستون هينر، التي كانت تعمل محررة في مجلة «فوغ». وقد سميا انهما، ويان، تيمنا باسم الكاتب البريطاني الشهور. وللسنتين اللتين أعقبتا ذلك عمل لويس محرراً ومدير إعلانات في مؤسسة نشر «جورج إتش دوران»، وفي عام 1916 ترك عمله وسافر مع زوجته في مختلف أنحاء البلاد.

بعد نشره روايتين، كرّس لويس نفسه كلياً للكتابة. وقد اكتسب شهرة بسبب روايته «الشارع العام»، التي تعتبر دراسة للمثالية والواقع في بلدة صغيرة ضيقة الأفق. «الشارع العام استمرار للشوازع العامة في كل مكان». لقد كانت الرواية تعني الدكاكين الرخيصة، والبنانيات العامة القبيحة، والمواطنين الذين كانوا مهدين بأعراض صارمة. البطلة في الرواية، كارول كنيكوت، هي امرأة محررة، تكون في صراع وعدم توافق مع بلدة «غوفر بريري» - وغوفر نوع من القوارض الكبيرة التي تتواجد في الولايات الغربية من الولايات المتحدة، وقبل زواجها من الدكتور ويل كنيكوت، من بلدة «غوفر بريري»، درست كارول علم المكتبات في شيكاغو وعملت في سانت بول مينيسوتا. البلدة أبعد ما تكون عن الصورة الرومانسية للمجتمع الأمريكي المفتوح والديمقراطي، تقضم كارول إلى النوادي، وإلى مجلس المكتبة للتشجيع على القراءة، وتعلم لعبة البريدج، لكنها سرعان ما تكتشف بأن الاتحادات والمشاركة في الريح مواضيع خطيرة في المحادثات بين الناس. بعد أن تكون على علاقة مع محام، تلتقي بشارل سوينديا شاباً، يترك البلدة، قبل أن يبدأ الاثنان بفعل شيء آخر غير الكلام والمشي سوية. تترك كارول عائلتها،

لشهرت روايته
«الشارع العام»، وأخبر
الخريف وأصبحت
من الروايات الرائجة
والأكثر مبيعاً
زحمة عيد الميلاد

TIME



بضع سنوات، والآن يجب أن أرفض جائزة بوليتزر». (من رسالة المؤلف، ١٩٦٦).

رواية «أروسميث» مهداة إلى إدith وإرنست التي أعجب بها لويس، ولم يتدمر أبداً من أن الجائزة منحت لها بدلاً منه في وقت سابق. وبالتسوية للجوانب العلمية في الرواية، تعاون لويس مع الدكتور بول دي كروف. وقد أمضيا شهرين في الكاريبي، يراقبان حالات تشنشي العدوى، وبعد ذلك واصلوا رحلتهم إلى إنجلترا. كان لويس يشرب ويكتب، بينما أخذ دي كروف مهمتهم على محمل الجد. ولاحقاً اعترف لويس: «أنا مدمن له، ليس فقط لألخب المواضيع البكتريولوجية والطبية في هذه الرواية، ولكن أيضاً لآفاتراحاته في التخطيط للخرافة نفسها - لإدراك الشخصيات باعتبارها أناساً أحياء، وفلسفته كالم». في الأعمال التالية، استخدم لويس الخبراء في أغلب الأحيان من أجل النصائح التقنية، مثلما فعل إميل زولا في فرنسا. وقد تم إنتاج النسخة السينمائية لرواية «أروسميث» التي كتبها المخرج جون فورد في عام ١٩٢١ من قبل صاموئيل جولدوين. كان فورد مخطئاً لمواضيع الرواية، لكنه جعل الطبيب من القرب الأوسط أكثر غروراً مما خطط له لويس. ويطلب من جولدوين، وعده فورد ألا يتناول الكحول أثناء تصوير الفيلم. على أية حال، ترك المخرج التصوير بعد بعض المشاكل وذهب للمسكر على جزيرة كاتالينا. وفي النهاية أراحه جولدوين عن العمل.

وكانت رواية «البر شاتري» (١٩٢٧) هجوماً على الكهنة المنافقين، وكتبت بأسلوب

غاضب ومتقد. لقد أضافت هذه الرواية إلى شخصيات لويس الروائية شخصية نصاب، بعد شخصية الرجل المثالي ورجل الأعمال، وهي إضافة قوية إلى بورتريهات لويس العظيمة حول الشخصيات الأمريكية الأساسية. لاير هو لاعب كرة قدم سابق، يتم طرده من كلية لاويته بسبب تناوله للكحول، لكنه يظل قساً ممدانياً مفعماً بالحياة. يحترق وينهار معبده المدهش، لكنه يصبح الواهب الأول الذي يحظى ببرنامجه الإذاعي الخاص.

وفي رواية «دودسوارت» (١٩٢٩)، يسافر الزوجان سام وفران، اللذين ينهار زواجهما، إلى أوروبا. يتفصل الزوجان دودسوارت، ويتزوج سام من أرملة أمريكية، وتتدخل أم فران عندما تخطط لابتها للزواج من رجل من فيينا. أما رواية «آن فيكرز» (١٩٣٣) فقد تفحصت الفساد في الخدمات الاجتماعية، تواجه بطلتها المثالية الإذلال في الحب، لكنها أخيراً تجد رجلاً، يمكنها أن تشاركه حياته.

في عام ١٩٢٥ طلق لويس زوجته الأولى وتزوج دوروثي موسون بعد ثلاث سنوات، وهي مراسلة صحفية، حيث سافر معها إلى لندن وبراين وفيينا وموسكو. في ذلك الوقت كان لويس يشرب الكحول بنهم كبير، وقام بإهانة أغلب أصدقائه. وقد شعر ثيودور درايزر، المروشح الأمريكي الآخر لجائزة نوبل، بخيبة الأمل، عندما فاز لويس بالجائزة.

خلال ثلاثينيات القرن العشرين، كرس لويس انتباهاً كبيراً إلى المسرح، وعمله الرئيسي الأخير «لا يمكن أن يحدث هناك

(١٩٣٥)، صُوّر انقلاباً فاشياً في أمريكا. وفي العقد التالي، ظلت عادات لويس الكتابية كما هي ولم تتغير: يكتب كتاباً في شهر وبعد ذلك يفعل كل شيء آخر حتى يصبح مستعداً للبدء في كتاب آخر. أحب لويس البيئة المحيطة الجميلة، وكان لديه بيت قديم جميل في ويليامستاون، ماسوشوسيتس. وقد عاش في أفضل الفنادق في أمريكا وأوروبا، وفي الهندية استأجر فيللاً فخمة على طراز فيللا موسوليني. في عام ١٩٤٢ طلق زوجته الثانية، بعد أن تعرّف على امرأة أصغر منه. وفي عام ١٩٤٤ قُتل ابنه، ويلز، في إحدى معارك الحرب العالمية الثانية في فرنسا.

بالرغم من أن لويس وصل أصل الكتب بنسبة منتظمة في السنوات التالية، إلا أن رواياته تلك نادراً ما كانت تأسر عدداً كبيراً من القراء. من بين أعمال لويس الثانية هناك الرواية المحافظة إلى حد كبير «الآباء السرفرون» (١٩٣٨)، و«كاس تيمبرلين» (١٩٤٥)، و«كثفولوز رويال» (١٩٤٧)، التي تتعامل مع التعصب العنصري.

قضى لويس سنواته الأخيرة في أوروبا، يعاني من صدمة ضمنية بعد حياة من الشرب الثقيل ومرض جلدي خفيف أثار مزاجه سريع الغضب. وأثناء الفترة الأخيرة من حياته، استأجر لويس السكرتيرات لمراقبته وللمب الشطرنج معه. لقد توفي وحيداً في روما جراء تأثيرات الإدمان المتقدم على الكحول في الماشر من كانون الثاني عام ١٩٥١. وقد نُشرت روايته الأخيرة «عالم واسع جداً» بعد وفاته.

هناك ثلاث خصائص رئيسة تحدد أعمال لويس: التفاصيل، السخرية، والواقعية. يصوّر لويس، وعلى نحو رائع، حياة عادية وشخصيات عادية، وخطاباً عادياً. لقد قام العديد من النقاد، ومن ضمنهم الناقد هيوود براون، بالنفا على لويس بسبب قدرته على إعادة إنتاج لهجات وخطابات مختلفة بدقة شديدة. لقد استخدم لويس تفاصيل واضحة لخلق مشاهد الطبقة الأمريكية الوسطى. وسخرته الاجتماعية كانت تمس بقضايا الحياة الأمريكية ونوعاً معيناً من الأمريكيين والمؤسسات التي أحسن بأنها أضرت بالأمريكيين وتمتعت البلاد من الإلتزام بمثلها الديمقراطية.

إن روايات لويس تقع تحت مظلة الأدب

**هناك
ثلاث خصائص
تحدد أعمال
لويس هي
التفاصيل
السخرية
والواقعية**



الأمريكية، وسخريته، وبالطبع أسلوب كتابته. لقد لاحظ كارلفيلدت التحكم الكبير للويس باللغة في تطوير الشخصيات في رواية «بابيت».

قام لويس بإلقاء خطاب نويل الشهير إلى الأكاديمية في الثاني عشر من كانون الأول، بعد يوم واحد من تسلمه الجائزة. وخطابه الذي حمل عنوان «الخوف الأمريكي من الأدب» أعيدت طباعته على نحو واسع وسبب ضجة هائلة في الولايات المتحدة. ففيه انتقد لويس المعايير الأدبية والطبيعية المحدودة للأدب المعروف في أمريكا، وقد قام أيضاً بالاعتراف بفضل مؤلفين آخرين من ضمنهم ثيودور درايزر، ويرا كاث، ورجين أوتل، وإيرنست همنغواي.

بعد استلامه الجائزة، سئل لويس سؤالين رئيسيين: ما الذي سيفعله لويس قيمة الجائزة، ولماذا قبل بجائزة نوبل ورفض جائزة بوليفترز. قال لويس لوسائل الإعلام أنه سيستخدم المال لدعم مؤلف أمريكي شاب وعائلته (وهذه تكتة خاصة؛ إذ كان يشير إلى نفسه). وقد أعطى لويس سبعين لقبوله بجائزة نوبل؛ جائزة نوبل لديها اعتبارات تجارية أقل، وهي تستمد على مجمل أعمال الكاتب، وليس على رواية واحدة.

(مصادر الترجمة: موقع كتب ومؤلفين، موقع جامعة أيلينور)

✳ كاتب ومترجم عربي
(marwan_hamdan70@yahoo.com)

هنت، الذي كان يكتب لمجلة «كوزموبوليتان»، وساعده في كتابة «سيكامور بند». وشجع زونا غيل، وساعد إديث مرمز على نشر «الأعشاب الضارة»، واتصل بمؤسسة هاركرت نيابة عن بولا نيفري وطلب منهم أن ينشروا مذكراتها، وهذا توماس وولف على صدور روايته الأولى «انظر باتجاه البيت أيها الملاك». ولاحقاً في حياته، استأجر بارتاني كونراد كمساعد شخصي له، وساعده في كتابة «التهللا البريئة».

لقد أثر لويس في عدد من المؤلفين بطرق مختلفة. لقد قام مؤلفون كثيرون عن رجال الأعمال بظواهر مختلفة، مثل جون أيدليك في سلسلة روايات رابيت، باستخدام أفكاره بشأن التقاطع بين العمل والثقافة. كما نَحَّ الجائزة بأن كتاباً مثل «فيليب روث»، «جي. إف. باورز»، «تي. إس. سترلينغ»، و«فانيسون كيلور» قد امتدوا في أعمالهم على تعليقات لويس الاجتماعية.

لقد كان تكريماً كبيراً حظي به لويس أن أصبح أول أمريكي يحصل على جائزة نوبل للأدب. منحته إياها الأكاديمية السويدية في عام ١٩٣٠، وقد أسهمت روايته «بابيت» بشكل أساسي في فوزه بالجائزة. وسلمه الملك غوستاف الجائزة في ستوكهولم، السويد، وكانت ترافق لويس زوجته الثانية، دوروثي تومسون. وقد قام بتقديم لويس خلال حفل الجائزة إريك كارلفيلدت، وهو شاعر وسكرتير الأكاديمية، حيث قام بعرض طويل لرواياته الخمس الرئيسية. وأثنى كارلفيلدت على لويس لعدة أمور كان على رأسها تقده المؤسسات والصناعة

الاجتماعي الأمريكي، وهو أدب غرضه الرئيسي أن يُعْمَل للمجتمع الأمريكي المعاصر، بأسلوب واقعي تراقفه لغة واقعية بشكل أسامي. لقد وصف لويس الثقافة والحياة الأمريكية في عصره بشكل بارع، وساعد الأمريكيين على رؤية حيواتهم من خلال عيونهم المعقدة. لقد مدحه النقاد مدحاً بأن كتابته مثلت ثقافة العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين. ويلاحظ مارك شورر، في سيرته الشاملة، بخصوص عمل لويس: «تبدو الثقافة الأمريكية أن لديها دائماً ناعلاً أدبياً باسمها، كاتب واحد قدم الثقافة الأمريكية والمواقف الأمريكية تجاه ثقافتها، إلى العالم». لقد كان لويس هو ذلك الكاتب الذي قصده شورر. غاوين إثنين من رواياته، وهما «الشارع العام» و«بابيت»، تم إدخالها إلى المفردات الأمريكية. وقد طُوِّرت هذه الكلمات معانيها الإضافية الخاصة.

في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وفي خضم ثقافة عصر الجاز والكساد العظيم، كشف لويس للأمريكيين عن حياتهم في الوقت الذي كانوا فيه مستعدين للاستماع. إن تعميل لويس للطبقة الوسطى وسخطها تم تقديمه من خلال المسيرة والنقد الاجتماعي. رواية «الشارع العام» هي خلاصة رواية «ثورة من القرية»، والنتيجة المنطقية لاتجاه أدبي بدأه كتاب مثل إدغار لي ماسترز وشيروود أندرسون. وروايات «بابيت» و«أروميث» وإلمير شانترى» تعتبر نقداً لمظاهر مختلفة في المجتمع الأمريكي مثل النزعة الاستهلاكية والامتثال، والمهن الطبية، والدين المنظم. أما رواية «لا يمكن أن يحدث هذا» فهي تحذير ضد نمو الفاشية في الولايات المتحدة نفسها. حتى أن نمطاً أكثر ثانوية مثل «الرجل الذي عرف كوليدج» يستخدم الصوت المميز لرجل الأعمال الأمريكي، وهو صوت يمكن أن يلتقطه الكاتب المرحون مثل ووبرت بنتشلي وجيمس ثويرر.

بعد رواياته الخمس الرئيسية، تم ضمان أهمية لويس عندما أصبح الأمريكي الأول الذي يُمنح جائزة نوبل في عام ١٩٣٠. كما قام لويس بمساعدة مؤلفين أمريكيين شباب آخرين أيضاً. لقد كان أول صلة أدبية لإيلينور واي، وشجعها أثناء بداية مهنتها في الكتابة. كما قام لويس بمساعدة فرايزر

كشفت لويس
للأمريكيين
عن حياتهم
في الوقت الذي
كانوا فيه
مستعدين
للاستماع

وهو معنى خفي وإيحاء، وهو اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون هي وعي القارئ بعد قراءة القصيدة.»

يقول عبد الوهاب البياتي، معللاً سبب اعتماده على المنهج الأسطوري الرمزي في شعره: «ولقد أدركت من خلال تجريتي أنه ليس من المقول أن أتجمد أو أتوقف عند أشكال فنية من التعبير، وإنما علي أن أتجدد باستمرار من خلال عملية الخلق الشعري، كما تجدد الطبيعة نفسها بتناوب الفصول»

٢) إضاءة حول سيرة الشاعر الغنية:

من مضمون نتاج البياتي، يظهر أنه مر بثلاث مراحل كبرى في تجريبه الشعري، فقد ابتداءً بشخصية المتمرّد ويبدو ذلك في باكورة إنتاجه (ديوان: أباريق مهشمة). في هذا الديوان، خصوصاً، نجد أنفسنا أمام سرابية الأسكنة والهايات الدائم وتصديق الرؤى، وصولاً إلى المنع ولو كان دونه المنايا، كما يقول «حيدر توفيق بيضون».

وقد انتقل إلى شخصية الثوري في أعماله التالية: المجد للأطفال والزيتون، أشمار في المنفى، عسرون قصيدة من برلين. وفي مجموعته الأولى المجد للأطفال والزيتون، تتجلى الإشراقات الروحية والأفاق الحياتية الجديدة التي انفتح عليها نص البياتي.. وفيها تظهر المماني الإنسانية الشمولية على أنها دعوة إلى الحب.. وكذلك هي دعوة للمودة إلى السمو الروحي (الأطفال). ضمن ما ضمنه من رموز (البراءة- النقاء- الملائكية- الأمان).

يقول البياتي، في قصيدة المجد للأطفال والزيتون:

المجد للشهداء والأحياء، من شعبي

وللمتفرّفين الصامدين

المجد للأطفال في ليل العذاب

وفي الختام

المجد للزيتون في أرض السلام.

إن الشهداء أحياء وصامدون كما يصمد الزيتون في وجه تناوب الفصول بخضرته الدائمة ومقاومته لعوامل التمزيع. إن علاقة

توظيف الرمز والأسطورة في شعر عبد الوهاب البياتي

ترجمة: د. مصطفى جـ

«لو أردت أن أتمثل الشاعر الحديث، لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني للقديس يوحنا، وقد افترست عينيه رؤياه، وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها أخطبوط هائل.»

برنارد ليبا

١) دواهي اللجوء إلى الرمز والأسطورة:

لعل لجوء الشاعر المعاصر إلى الرمز والأسطورة كأدوات تمهيرية جديدة راجع إلى كون الأساليب القديمة لم تعد تتسع لتجربته الجديدة المضخمة بالمعاناة والألم. فدواهي اللجوء إلى الرمز كثيرة منها، على سبيل المثال، الدواهي الحضارية الناتجة عن تعقد الحياة المعاصرة وأثرها على الإنسان الذي يعيش عصر السرعة والسباق نحو التسلح وغزو الفضاء. ولم يقتصر تأثيرها على الإنسان فقط، بل انعكس ذلك أيضاً على إنتاجه الفني الذي بات يتسم بالاختزال والتكثيف والترميز والإيحاء.

كما تكون دواهي اللجوء إلى الرمز في الشعر المعاصر فنية تتبع من العمل الأدبي

عاشا الأخر.

هذه الأسطورة الموت والانبعث) في شعره البياتي بصورة جلية في ديوانه الصادر عام (١٩٧٠) «الكتابة على الطين» وفيه تجربة الموت تبدو كمعلمة بارزة. يقول في قصيدته «هوبوت أوردويس إلى العالم السفلي»:

أيها النور الشهيد

عينا تصرخ فالعالم في الأشياء والأحجار
واللحم يموت

و الصبايا والفراشات وبيت العنكبوت

والحضرات تموت

عينا تمسك خيط النور في كل
المصور

باحثا في كوم القش عن الإبرة،
محموما طريد.

لكن الشاعر لا يستسلم لهذا
الصمت الرهيب، فيتوجه نحو بغداد
مسيحا مصلوبا مخلصا يمد الحياة
إلى كل ما هو ميت، وهو تعبير صادق
عن فكرة الفداء التي التصقت
بشخصية المسيح. يقول البياتي في
قصيدته كتابة على قبر السياب :

بغداد يا بغداد يا بغداد

جنتك من منازل الطين ومن مقابر
الرماد

نهدم أسوارك بعد الموت

نقتل هذا الليل

بصرخات حينما المصلوب تحت
الشمس.

(٤) جدلية الهدم والبناء،

يبدو أن تجربة البياتي الشعرية، كما
تقول، ريتا عروس، تجسدت على أفضل
وجه في قصائد حب إلى عشتار. تتخذ
هذه القصيدة نموذج الموت والانبعث
التجسد في الإلهة الأم الكبرى وإله
الخصب ابنها وعروسها- محورا، وترمز
بذلك إلى موت الثورة والأرض والحضارة،
وإلى إيمان الإنسان بحتمية تحقق الانبعث.
فالإنسان وإن لم ير سوى صور الموت أمام

من هنا التزم الشاعر الثورة كسبيل
للخضاء على الموت، فهي انتصار على
كل أشكال الممانعة وسبيل أيضا ليث روح
الحياة والتجدد. من هنا بدأت تظهر في
شعره البياتي «فكرة الموت والانبعث التي
تبناها شعراء عديليون أمثالها حتى نمتوا
بالشعراء التمزجين كونهم آمنوا بفكرة
الانبعث بعد الموت، وهؤلاء الشعراء هم:
بدر شاكر السياب» و«عبد الوهاب البياتي»
و«خليل حاوي» و«أدونيس». وقد ظهرت



البياتي

الشاعر بالزيتون علاقة طفولية قديمة
ومتجددة امتزجت بتجربته عبر رحلة مريرة
تخلق رمزا للمقاومة والصمود والسلام،
فاللحظة أن الشاعر هنا لم يقم هذا الرمز
إقناعا في شعره، بل استنداعا للمهاجرين
الشعري والشموري ليكلم ما ابتدأه ويوضح
ما مجزأ عنه.

والمرحلة الأخيرة (الثالثة) هي التي ينتقل
فيها البياتي إلى شخصية الثوري ضد الثورة
المحرقة، يظهر هذا جليا في نتاجه الشعري
النار والكلمات، سفر الفقر والثورة، الذي
يأتي ولا يأتي، الموت في الحياة.

لقد استطاع البياتي أن يوحد
بين التجربة الذاتية الموسومة بالثوري
والفكر، وبين التجربة الإنسانية، لهذا
نجدهم عبر مسيرة شعرية صاخبة-
اندغام ذاته في ذوات الآخرين.
فلقد كان إيمان البياتي عميقا بأن
الشاعر لا يرتبط بثورة عصره وبلاده
فقط، وإنما بثورات كل المصور وكل
البلدان، لأن روح الثورة تحل في
الحياة، وتتصير على الموت، وتحل في
الأشياء، فتلمع الحياة.

(٣) مبدأ الهدم، أو الصراع مع الموت،

كانت فكرة الموت، ولا تزال، قضية
الإنسان الأولى، وقد واجهها بكل
الوسائل محاولا تحديثها. ولعل أول ما
وصلنا من عمق التاريخ يجسد هذه
القضية هو ملحمة جلجامش، هذا
الذي حاول أن يكتسب الخلود لكنه
في النهاية يصطدم بالحقيقة المرة
وهي أن الإنسان ولد لموت.

والشاعر عبد الوهاب البياتي لم يكن
بعيدا، في أية لحظة عن فكرة الموت هاته.
فلقد كانت قضية الأساسية، كما تقول ريتا
عروس، هي الفقر ومواجهة الموت في الريف
العراقي حيث عاش طفلا... فالجياة التي
عاشها هذا الطفل (البياتي) كانت أشبه
بالموت نفسه... كما نغاني الموت وننقسمه،
وكانت المقبرة قبائلا، فلا يمر يوم إلا ونرى
الموتى الذين يشيرون إلى مفاهيم الأخر...
لقد كان الموت يترسب بنا في كل مكان، وكنا
نوقد له الشموع ونحرق البخور لطرده. فلقد
كانت حياتنا شحيحة بالأسفة، وكان مستحيلا
علينا أن نتقسم معه الخبز ونقدم إليه

سعى البياتي إلى
عدم التوقف
عند أشكال فنية من
التعبير وإنما إلى
التجدد من خلال
عملية الخلق
الشعوري

وتذكر بعض الأساطير أن شعوباً بدائية كانت تقيم ملقوسها قرب الأشجار حيث تخلع عليها بعض الأنواب مشكلة منها رمز امرأة ثم تقدم لها القرايين. قد تدخل هذه الماداة في باب الوثنية لأن بعض الشعوب كانت تؤله الأشجار.

ويبدو من القطع السابق للشاعر البهائي أن هناك بعض الملامح من هذه الأسطورة حيث يجعل من «عشترت» شجرة تشناق إلى مخصب ولن يكون هذا المخصب إلا زوجها وحبيبها. ولكن تموز يموت في النهاية بعد أن تركه هي أحشائها بذرة الحياة، وهذا ينكرنا بفكرة الفداء عند السيد المسيح الذي يقتدي بروحه الناس ليضمن سمادتهم.

وفكرة الفداء هاته تتاولها عدد لا يستهان به من الشعراء، لأن منهم من يعتبر نفسه نبياً جاء ليخلص البشرية من الفقر والجوع والمعاناة، كما هي الحال عند الشاعر بدر شاكر السياب الذي يقول:

«بابا... كان يد المسيح

فيها، كان جمامج الموتى تبرعم في الضريح.

تموز هاد بكل سنبله تعابت كل ربيع.

وليس اتحاد تموز وعشترت في هذه الأسطورة، سوى فناء ماء النهر في البهر الكبير، لأن تموز يولد من عشترت الأم كما يولد النهر من البحر، ويمود إليها ويؤبذ في جسدها لتنتش حياة جديدة، ويشكل الاتحاد بينهما اتحاداً صوفيها هو فناء ذات العاشق في ذات المعشوق الأكبر، وبالتالي رؤيا تتخطى هذا العالم لتدع عوالم مثالية لا متناهية هي فردوس الإنسان المفقود.

وهذه المرحلة تمرل عشترت عن هذا العالم، فتصل به الكارثة، وينتظر تموز عودتها، وهي انتظاره انتظار كل الفقراء والجياع، ولكنها هذه المرة لا تعود:

حيث تنشق البينوز

ترضع اللطف من الأعماق، تمتد جنور

عشترت- زوجته وحبيبته- للبحث عنه، لكن خنزيراً برياً يعترضها فيجرحها جرحاً عميقاً يحدث بمسببه تزيف دموي يخصب الأرض ويحييها بعد مماتها(♦).

وتجدر الإشارة، هنا، إلى أن رمز الشجرة وارتباطه بفكرة الموت والانبثاق فكرة قديمة مارسها الإنسان البدائي كملقوس. فقد كانت بعض الشعوب توصي بدهنها عند جذوع الأشجار حتى يتمكنوا من امتصاص اللاء الذي يحيي الأشجار ويضمن استمراريتها وتجديدها.



استطاع البهائي

أن يسوحد بين
التجربة الذاتية
الموسومة بالترنج
والقلق وبين
التجربة
الإنسانية

حينه، فإن توفقه إلى ولادة جديدة يضيء في لا وعيه- حيث يكمن نموذج الانبثاق- شملة الأمل فيزج ظلام الموت وصقيعه. ويحقق الشاعر الانتصار على الموت بالحبيب. لأنه في فعل الحب يزرع بذرة الحياة في رحم عشترت: الحبيبة والأم والأرض، فتلد حياة جديدة.

ساحسبر كلاسي اللحظة وأركزه على القصيدة المشبار إليها سابقاً، بوصفها القصيدة التي تجلت فيها تجربة البهائي، بشكل متميز، وهذا راجع إلى أن الديوان الذي يحتويها صدر بعد أن نضجت أدوات الشاعر الفنية وبدأت اشغافها بشكل يتناسب والتجربة الانعالية والشعورية، لتعبر عن رؤى الشاعر المؤمنة بالتجديد والاستمرار في صورة طائر العنقاء الذي كلما أصابه الهرم يدخل باطن الشمس ليحترق ومن رماده يتجدد، وهكذا في سلسلة وجودية تقاوم الموت وتتحدى الزمن.

يبدأ «البهائي» هذه القصيدة بتصوير «عشترت» في شكل شجرة تبكي اشتياقاً إلى ذكر يخصيها ويزرع نبض الحياة في أحشائها، فيقول:

تذرف السروة في الليل دموع العاشقة
وعمرى صدرها للصاصقة

وعلى أقدامها يسجد صراف الفصول

هريا أنهك البرد وفعلى وجهه لئج
الحقول

يخس الأرض، يعريها

يموت

تاركا قطرة نور

بين نهديها الصغيرين وفي أحشائها رعدة
بركان يثوز.

في القصيدة توظيف ظاهر لأسطورة الموت والانبثاق في نموذج شخصيتين أسطوريين يفرض الشعر المعاصر بتوظيفهما وهما «تموز» و«عشتر». هذه الأسطورة التي تقول بأن تموز إله الحب والمخصب والجمال يرحل في نصف السنة إلى العالم السفلي، ويرحله يحل الجفاف والقمح بالأرض ويكون ذلك صيفاً وخريفاً فتذهب

| | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| تعتمد الدم للنبع وماء النهر للبحر الكبير | لون عينيك، وميض البرق في أسوار بابل | جمدي أصبح ورده |
| والفراشات إلى حفل الورود | ومرايا ومشاعل | هاريبا في التور وحده. |
| همتي مشتار للبيت مع العصفور والنور | وشعوبا وقبائل | |
| تمود؟ | هزّت العالم، لما كشفت بابل أسرار النجوم | وهكذا يبدو أن قصيدة قصائد حب إلى عشتار، تجسد قمة ما وصل إليه |
| مشتار، الآن، لا تمود، تماماً كما سندباد | لون عينيك، سهوب حطمت فيها جيوش الفقراء | «البياتي» هي تجربته الشعرية التي جعلت محورها الإيمان بالتغيير والانبعث بعد الموت. وتبدو قصائد حب إلى عشتار أيضاً كأمطورة استلهمت رموزها من لا وعي الشاعر الجماعي، ومَنَحَتْ قوام صورها الجمالية من محيطه الميؤء وواقفه المشأن. حاول التعبير من خلال ذلك عن مسااته الفردية ومأساة وطنه مندمجين في رؤيا تبشر بالانبعاث بعد الموت. وقد كان الرمز والأمطورة من الوسائط الفنية التي أسفست الشاعر في تشكيل رؤيته الشعرية والتعبير عن موقفه من العالم، وهو الموقف الذي انتهى بتقليب مبدأ البناء على مبدأ الهدم، الانبعثات على الموت. |
| فيما، لا تمود، تماماً كما سندباد | عالم الأمطورة والإرهاب باسم الكلمة | |
| السياب، في قصيدته رحل النهار، الذي أسرته آلهة البحار، لكن غياب السندباد النهائي يرجع إلى إحساس «السياب» بقرب نهايته بعد المرض الذي ألم به، فلا عودة بعد رجل ولا انبعث بعد موت. إلا أن «تمود» عنده البياتي» لا يستسلم لمخالب الموت، فيواصل بعثه من زوجته وحبيبته «عشتروت» لتعيد إلى هذا العالم نبض الحياة، يذهب إلى «بابل» ليلبحث عنها، فيذوق حلو التبيذ وغير الورد بعد أن هبطته عشتروت» إلى الأرض ملاكاً. وه أشاء المشاهدة الصوفية يرى تمود في عيني عشيقته عشتار وميض برق بعد أرض بابل البابا بمقطو المطر، هتميش الثرية حلم الانبعثات | وهكذا ينتهي هذا المحرس الملقوسي بالتعام الجسدين ليتنصرهي نهاية القصيدة أمل الانبعثات الراسخ في أعماق اللاوعي الإنساني. فمشتروت لا تفعل من عريها هي النور، لأن الأرض استمادت حالتها الأولى المدنية، كما كانت قبل أن ياكل الإنسان من شجرة المعرفة فيستر عريه بأوراق التين: | |
| يقول «البياتي» بعد هذا اللقاء الصوفي: | مال نحوي وإرتوى من هفتي، فأنطفت | |
| في يده إحدى الشموع | | |

◆ كاتب من المغرب

هوامش الدراسة:

- محمد عزام: بنية الشعر الجديد. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. (يدون تاريخ). ص: ١٤٤.
- أدونيس: زمن الشعر. دار العودة- بيروت. ١٩٧٨ من: ٢٣٩.
- تجربتي الشعرية. ديوان عبد الوهاب البياتي. الجزء الثاني، دار العودة- بيروت. ١٩٧٢ من: ٤٠٦-٤٠٥.
- حيدر توفيق ييؤمن: عبد الوهاب البياتي أسطورة آتية بين المغاض والولادة. دار الكتب العلمية. بيروت- لبنان. ١٩٩٣ من: ٣٩.
- نفسه. ص: ٤٤١.
- من قصيدة المجد للأطفال والارتوتون. الأعمال الكاملة. المجلد الأول. دار العودة- بيروت. ط٤: ١٩٩٠ من: ٢١٢.
- تجربتي الشعرية. ديوان عبد الوهاب البياتي. المجلد الثاني. ط٢: بيروت ١٩٧٢ من: ٤٤٨.
- ريتا عوض- أسطورة الموت والانبعثات في الشعر العربي الحديث. ط١، ١٩٧٨ من: ١٥٧.
- تجربتي الشعرية. ديوان عبد الوهاب البياتي. م. من: ٤٥٢.
- المصدر نفسه. ص: ٢٥٢.
- ديوان عبد الوهاب البياتي- المجلد الثاني، دار العودة- بيروت. ط٤: ١٩٩٠ من: ٣٢١-٣٢٢.
- ريتا عوض. م. من: ١٦٠.
- ديوان عبد الوهاب البياتي. م. من: ٢٠٥.
- ريتا عوض. م. من: ١٦٥.
- ديوان عبد الوهاب البياتي. م. من: ٢٠٩.
- نفسه. م. من: ٢١٠.





مسعود



تسببت هذه الدراسة في إلحاق الشقاق لجريدة الاتحاد الاشتراكي المغربية في عددها الصادر يوم ٢١ شباط ٢٠١٩.

حوارات ثقافية

كتابان جديان يؤرخان لتبوءات الأدب والثقافة والفن في العالم العربي

عبد الرحيم الصلح *

مجلة «عمان» الأردنية إلى سلسلة المجالات القليلة في عالمنا العربي التي تصدر كتاباً موازية لها. وتبقى مجلة «العربي» الكويتية، في هذا الإطار، إحدى أهم المجالات العربية التي تصدر كتاباً موازياً لها باسم «كتاب العربي» في طبعة واسعة الانتشار والمقرؤة، ومؤخراً فقط، نتاجاً مجلة «عمان»، التي تصدرها أمانة عمان الكبرى بالأردن، بإصدارها «كتاب عمان» في مجلدين ضخمين من القطع الكبير، يشتمل المجلد الأول منهما، الذي يقع في ٣٦٨ صفحة، على اثنين وثلاثين «حواراً ثقافياً» في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة، ويضم المجلد الثاني الذي يقع في ٣٢٨ صفحة، أربعة وثلاثين «حواراً ثقافياً» في الشعر والفن التشكيلي والمسرح.

حوارات سبق لجمعية من كتاب مجلة «عمان» أن أجروها مع عدد من المبدعين والمفكرين والفلاسفة والباحثين والنقاد العرب من الجنسين، من المحيط إلى الخليج، من بينهم عدد مهم من كتاب المجلة ذاتها أو من غيرهم، وذلك منذ العدد الأول من المجلة الصادر عام ١٩٩٢. وتعتبر هذه التجربة مشروعاً ثقافياً طموحاً من بين مشاريع أخرى تنوي مجلة «عمان» إصدارها، بهدف تغطية المشهد الثقافي العربي على كافة الأصعدة من نصوص إبداعية، تتناول القضايا الثقافية المعاصرة، ودراسات معمقة للعديد من الإصدارات الثقافية البارزة محلياً وعربياً وعالمياً، كما ورد في الكلمة التقديمية لرئيس تحرير المجلة عبد الله حمدان للمجلد الثاني.

ومن بين الملاحظ بصدد طبيعة هذه الحوارات المنشورة كون تمثيلية المرأة الكاتبة فيها ما زالت محتشمة، بحيث تحضر المرأة العربية الكاتبة عبر ثمانية أصوات نسائية فقط، هي: ليلى الأطرش، ناديا خوست، سميرة خريس، مسعودة أبو بكر، فوزية العلوي، ثريا ملص، تمام الأكل شموط، ميسون صقر القاسمي، في مقابل ثمانية وخمسين صوتاً رجالياً، نذكر من بينهم، على سبيل المثال فقط، واسيني الأعرج، الحبيب المصطفى، إدوار الخراط، نبيل سليمان، محمد الباردي، محمد عز الدين التازي، أحمد بوزهور، حاتم المصكر، سعيد يقطين، حسن المودن، محمود طرشونة، عبد العزيز المصالح، محمد علي شمس الدين، قاسم حداد، سمير القاسم، ممدوح عدوان، عبد الوهاب النيباتي، علي جعفر الملاق، مريد البرغوثي، أحمد بخيت، شوقي عبد الأمير وعبد الكريم برشيد.



عدوان



نبيل سليمان



الاطار



الاصح



الطراط

غير أن حضور الصوت النسائي بهذا الشكل القليل لا يعكس في الحقيقة التوجه العام المفتوح لهذه المجلة، وهي التي عودتنا دائماً على أن تقرّد صفحات مهمة في كل عدد منها للأصوات النسائية العربية من مختلف الحساسيات والأقطار العربية، على مستوى الإبداع الأدبي والبحث والنقد والتشكيل، خصوصاً وأن هذه الحوارات في نماذجها المنشورة في هذين الكتائين أو في غيرها من الحوارات البعدية هي الأعداد الأخرى للمجلة، لم تكن موجهة من قبل المجلة على مستوى اختيار الأسماء المحاورة أو طبيعة الأسئلة المطروحة، وذلك تمسّياً مع التوجه العام المتجرر لمجلة «عمان»، هاته التي ما فتئت تفتح صفحاتها وأبوابها، بشكل متوازن، أمام مختلف الحساسيات والتجارب والأقلام من مختلف الأقطار العربية، ومن بينها أقلام وأهرة من المغرب العربي، بدون تعصب أو انحياز لهذا القطر أو ذاك، بشكل يجعل من هذه المجلة منبراً عربياً بامتياز، يراهن على تشييد جسور التلاقي والحوار بين متقفي الوطن العربي وأدبائه وميدعيه، وذلك جانب تحضت مجلة «عمان» بالفعل في الدفاع عنه وتحقيقه والحفاظ عليه، بدون انغلاق أو شوفينية، منذ ما يزيد على ثلاثة عشر عاماً من الانتظام المتواصل في الصدور، باعتباره ذلك كله إنجازاً غير مسبوق في تاريخ البلديات في الوطن العربي، ينضاف إلى سلسلة الإنجازات التي ضمنت «طبع المئات من إنتاج المثقفين من الأردن والوطن العربي».

ويقدر ما تصوغ هذه الحوارات العديد من الأسئلة حول مجموعة من القضايا والمواقف ووجهات النظر والتأملات التي تهم واقعنا الثقافي والحضاري والإنساني والأدبي والنقدي والفني بقدر ما تتمثل كذلك العديد من الإجابات والإضافات الموازية حول تجربة هذا الكاتب أو ذاك، في ارتباطها بالجوانب الوجدانية أو الكتابية العامة للمحاوّر ذاته، أو بغيرها من التجارب الإنسانية الأخرى في أبعادها ومظاهرها المختلفة، من قبيل مطارحتها للعديد من قضايا كتابة الرواية والقصة والشعر ومسألة اللغة والثرات الحديثة والفكر والنقد الأدبي والتجريب وطفولة المبدع وعلاقته بالأمكنة وحضور المرأة في الرواية والصراع بين الشرق والغرب، والعلاقة بين الرواية والشعر والترجمة والمسرح، وغيرها من القضايا والأسئلة التي يصعب للمتها في مفردات محددة، وإن بدا أن أسئلة الرواية والشعر والنقد الأدبي تحديداً تشغل جزءاً لافتاً في هذه الحوارات، سواء من خلال عدد الروائيين والشعراء والنقاد المستجوبين أو من خلال طبيعة الأسئلة الموجهة إليهم، والتي تدور في مجملها حول عوالمهم الروائية والشعرية والنقدية، وإن كان بعض هؤلاء يعرف بانشغاله أصلاً بأكثر من اهتمام إبداعي وتقدي وفكري.

هكذا، إذن، تتمتع في هذه الحوارات، في تكاملها وإمتهادها بين حوار وآخر، جوانب من تحولات المشهد الإبداعي والنقدي والفكري العربي، من خلال العديد من الأقلام والأصوات الثقافية العربية، من جيل الرواد ومن الأجيال التالية له، من الجزائر والأردن ومصر والسودان وسوريا وفلسطين وتونس والعراق والمغرب واليمن ولبنان والبحرين والسمودية والإمارات، وذلك بشكل يمكننا نحن من تكوين تصور عام حول تحولات بعض المشاهد والتجارب الأدبية والفكرية والفنية في عالمنا العربي، حيث تصاهم هذه الحوارات، من جانبها، في التأريخ لتحولات الثقافة والأدب في الوطن العربي، من خلال مجموعة من أسماء المبدعين والنقاد والفلاسفة، من بينهم من رحل اليوم عن عالمنا.

◆ ناقد من المغرب



ميسون الماسري



المناح

النصي على النحو الآتي:

صور الخوذة صور الزيتون

١. ظهرت خوذة الجندي وقد حجب نصف أ.
انثنى غصن الزيتون.
شاشة التلفاز.

٢. طائر يخرج من رماد الخوذة.

٣. كانت الحافة الأمامية للخوذة موازية لخط الأفق.

تبرز المفارقة في قوة حضور «الخوذة» وانحصار حضور «الزيتون» المسند إلى غصن، إذ تظهر «الخوذة» ذات قوة حاجبة للمشاهد البصري في الصورة السردية الأولى، وقوة أسطورية تحيل في جزء منها على أسطورة معروفة في الصورة السردية الثانية وهي أسطورة «طائر الفينيق».

وتحيل في الجزء الثاني منها على رؤية أسطورة جديدة تشكلها البؤرة الرمزية لمردة «الخوذة» ذاتها، وتفتح في الصورة الثالثة لتأخذ بعداً رمزياً أعمق في التشكيل البصري المرئي من طرف المروي لهم المصاحبين والمعلقين في ذاكرة الحدث البصري.

أما انحصار حضور «الزيتون» فيتجلى في صورة واحدة هي صورة «انثنى غصن الزيتون»، وهي ارتباط «الزيتون» بـ «غصن» إحالة تقليدية دلالية وأصحة على السلام الذي يوقفه ويزيحه عن مساحة عمله الرمزية الفعل «انثنى».

ولعل في إيراد الن

النصي كاملاً أمام بصر القارئ ما يؤمن فرصة تلقي موسيقى القص، على نحو يتشدد فيه الإيقاع البصري والإيقاع السمعي بهدى كلي يشبع فضول المتلقي ويشير مستقبلاته البصرية والسمعية إشارة شائقة، ويمكن تقسيم الفضاء الموسيقي للنص على خمس حركات إيقاعية متداخلة ومتجانسة وعميقة التفاعل، تعتمد على نوع من الموسيقى التصويرية التي تحتشد فيها شبكة من الأفعال تعمل في خطوط مختلفة، يخلط فيها الإيقاع البصري بالإيقاع الذهني والإيقاع المرئي بالإيقاع التخيلي، وتتهض الصور فيها على تمثيلات حركية تترك صمداها الإيقاعي في مناطق التلقي على أنحاء متجانسة أحياناً ومتقاطعة أحياناً ومتضادة أحياناً أخرى، وعلى النحو الآتي:

موسيقى الف

بين الإيقاع البصري والإيقاع السمعي

د. محمد صابر عبيد

المغامرة الجمالية للنص القصصي في سبيلها إلى سرديات الفنون ذهبت إلى محاولة استثمار الطاقة الباطنية للفن المستدعي إلى ميدان السرد وتفصيلها

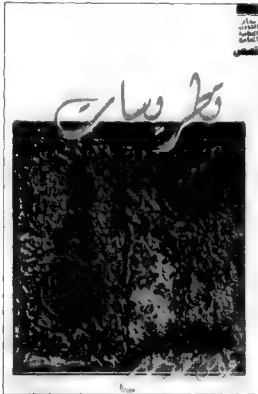
قصصاً، ولعل فضاء الموسيقى أحد أهم الفضاءات الجمالية للفنون التي اجتهد الفن الحديث في ولوجه والاستئثار بقيمة العميقة والفريدة من أجل تطوير أساليب سرده ونحتها على أنفاق جمالية جديدة.



قصة «الخوذة والزيتون» للفاصل عيسى عبيد جاسم إحدى قصص مجموعته الموسومة بـ «تطريعات» (❖❖)، وهي مجموعة يلتبس فيها المراد بوعي السرد، والقص بعقل القص، والمحاولة بالتجربة، والمغامرة بالمثاقفة، واللغة بالتشخيص، والراوي بالمروي بالمروي له، في نسج فني يمتحن القراءة ويعرضها على التقاط روح المغامرة فيه لتتني فمل مغامرة مشترك يلتهم فيه سياق التلقي بالسياق النصي.

تطوي عتبة العنوان على علاقة جدل سيميائية بين كثافة الإيقاع الدلالي وتركيزه في مفردة «الخوذة» وهي تتجه في سياقها التحليلي الابتدائي إلى دائرة «الحرب» الدلالية، وحضور الإيقاع البصري في مفردة «الزيتون» وهي تتجه في سياقها التحليلي الابتدائي إلى دائرة «السلام» الدلالية في حالة ارتباطها بـ «غصن»، وحذف «الفن» هنا عمق إشارية المفردة وقيمها الرمزية، فهي غائب كتابة حاضر تصوراً وحساسية.

ويمكن استجلاء صور مفردتي عتبة العنوان «الخوذة / الزيتون»، في الن



الحركة الإيقاعية الأولى

اقتربت عدسة التصوير من جندي يقف فوق ركام من الأنقاض، وقد انكمسر شعاع الشمس عند خط الأفق، واختلط الرماد بدم الفسق، لم أسمع الانفجار، ولكنني رأيت الطيور تفرّ مذعورة من برج الكنيسة، والعصاة تتراقص من كتف المصور، وطفلاً ينظر بهدشة وذهول نحو جهة مجهولة، كان شجر الدخان يمشي على هيئة عريات وخيول ناهرة، وغزلان تركض وراء سحب داكنة.

حركة إيقاعية تتوزع كثافتها الإيقاعية بين أهمل الراوي كلي العلم وشخصيات الجندي والراوي الذاتي والمصور والطفل، وهي تتنحج سياقات حركية تسير في قنوات سرد تصويرية تلائم بين أفق السرد وأفق التصوير وأفق الإيقاع، وتتمدد على جمل قسمية تتكثّر بالحدث والفعل والصورة والدلالة على نحو لاهت وظاهر وقصدي.

الحركة الإيقاعية الثانية

ظهرت خوذة الجندي وقد حجب نصف شاشة التلفاز، تذكرت: «الجندي الأزرق» والفريان تجموع حول جثث القتلى، كان يعلم ما تبقى من شتات المشاة الخيالة، وديفه فوق الأنقاض يخرج فائقة مذبذبة ولغة صراخ مكتوم لم أسمعه، ولكنني خلته يتناهى إلى من أعمال الركام. خيط من دم ينساب من تحت الأنقاض، كان المصور يفتقي الأثر بعدسة التصوير، أشجار واقفة على جانبي الأرصفة، وحجر يتحلق في الهواء، وطفل يشير بإصبع السبابة إلى مكان الانفجار، وسرقة تثير كومة من الغبار.

رأيت المصور يزحف على جنبه اليمين، ثانية لم أسمع الانفجار.

ثم ظهر شاب زاهد بالوت على شاشة التلفاز، وأنا اتحين أوصافاً لكائنات تطلع من قاع مطمويس عاتل يخرج من رمد الخوذة وشبه ما يشبه الدوي الهائل، كان يتناهى إلى عبر طبقات متدرجة من الهدوء إلى الصمت.

تفتتح الحركة الإيقاعية الثانية على الحدث القصصي وتدخل في أعماقه دخولا واسعا عبر مداخل متعددة، إذ يهيم لسان السارد الذاتي وتضغط مقلته الشخصية على ميدان السرد وتقترب عينه اللافتة من حرارة الأفعال وسخونة أداؤها، وتظهر على سطح السرد مولدات إيقاع جديدة تتضافر من عمل أدوات التصوير وتزيد من فعاليتها الحركية.

يلتبس في مجموعة القصة السرد بوعي السرد، والقص بمقل القص والمحاولة بالتجربة والسلف بالتشخيص

الحركة الإيقاعية الثالثة

علي مروان (هذا هو اسمي) قال الشاب، والحرب في بلدي عارية من ورق التوت، اعتاجت كائنات رمادية في القاع، كان الجندي الأزرق يتشر بعثث القتل، وديفه يتضم نصف الفتاحة وأنا أقص أثر أبي، تذكرت كيف خاض البحر، واضطرب السفين، ثم هوى النجم في عز الظهيرة.

تتمركز الحركة الإيقاعية الثالثة حول بؤر سيميائية تذهب إلى التركيز والتبشير والتموضع والتضخيم، وإنتاج الإشارات والتلميحيات والإيماءات، والفات نظر الإيقاع نحو الفعل الأدبي الخاص لذات الشخصية الساردة وهي تحيل على الذاكرة والتاريخ، فتدّ خطاً إيقاعياً إلى الوراء يكون بوسمه تحليل الراهن وفضحه والإجابة عن الأسئلة الخطيرة في باطنية السرد.

الحركة الإيقاعية الرابعة

استنفات العدسة على كتف المصور، وانصهر الفضاء حتى صار بهجم حدة المين، كان الذباب يتبع الجندي الأزرق، والخراب يتبع رديفه أينما حل، تذكرت القطين والأس وماء التوت، والطليمان كان لباس الورد، والسرفة تتضم ما تبقى من الطريق، وقد سدت شاشة التلفاز، قال علي مروان: سأخترق الصور، صرخت فاطمة، عدوي الجدار، كان الجندي الأزرق يربب كليه الأبلق كيف يلحق بلسانه دم الورد، وديفه اعتاد أن يفسل دم الهمال الذي يقطر من نصل الحرية بماء التوت.

تهدأ عاصفة السرد في الحركة الإيقاعية الرابعة التي تدم منطقة استراحة تأخذ فيها أفعال السرد قسما من الاستنفاة والهدوء، كي تتمثل برفق مصير الحدث السرد وتحمي خسائر المعنى، وتهين الفضاء السردى لانعاطفة جديدة في حياة القص تنقلها إلى الحركة الإيقاعية الاختتمية.

الحركة الإيقاعية الخامسة

انثى غصن الزيتون، زعزعت الفوضى نظام الأشياء، اقتربت العدسة أكثر، كانت الحافة الأمامية للخوذة موازية لخط الأفق، أشار علي مروان بإصبع السبابة إلى الغراب، صرخت فاطمة، عدوي السمدل، والموت لم يفوت بين السبابة والإهمال.

استدارت طائرة الألباني نصف دورة، حط طائر بلون الرماد على مصباح حاني الرأس / مرت جرافة وعربة مدولبة، والعدسة عبر شاشة التلفاز تتبع خيط الدم من أسفل ركام الأنقاض، برق ويمض صفوري لم أسمع شيئاً، حتى الجندي الذي يقف فوق الأنقاض لم يكثر لما حدث من انفجار غير سموع، كان يقضم ما تبقى من الفتاحة بينهم وشراة، رأيت الدخان يمشي، وقد حجب نصف المنارة، ثم ظل المصباح الحاني الرأس حتى غطى برج الكنيسة، ظهر الطفل ثانية على شاشة التلفاز، لعله يشير بإصبع السبابة إلى آخر غير الدم الذي كان ينساب من تحت الأنقاض، ربما نحو أفق يشف من نقطة بعيدة.

الحركة الإيقاعية الختامية يكتظ الفضاء السردى بالجميل الضاغطة والحاشدة، وتزدحم الأعمال وتتشظى الصور، وتتسابق أنساق السرد من أجل وضع لمساتها الأخيرة على المشهد السردى الأول إلى الإقبال، والسعي إلى إنتاج معاني خاصة تحقق لها حضوراً في جملة الأفعال الأخيرة «ربما / نحو أفق / يشف عن / نقطة / بعيدة»، وهي تسدل الستار على حقن إيقاعي يزواج حركة الزمن بحركة المكان، ويفتح أمل القراءة على إمكانية تبني قراءة ثانية قد تتجلى في صدى يهيم من إيقاع قصي بلوح من بعيد.

يهيم الفضاء البصري هيمنة كبيرة وواسعة وعميقة على موسيقى القص تكاد تبلغ ضغني حضور الإيقاع السمي، ويعكس ذلك تلاؤماً حسابياً واضعاً مع تجليات عتبة النوان بجناحيها «الخوذة» و / «الزيتون»، في هذا الإطار، فضلاً عن أنها تكس استجابة بصرية لعبة عنوان المجموعة متطرسات، وما تفرضه من استهزاء قوة البصر وتحدع عزيمته لمهمة قراءة تنقيبية وتحقيقية من نوع خاص.

تتوزع مفردات الإيقاع البصري على مشاهد وزي ومصور وإشارات وعلامات وإيحاءات وافتراضات وتخييلات شديدة الكشافة والتعدد والتنويع، تندفع بإيقاع الأدوات والأفعال إلى فتح مغامرتها الجمالية على أوسع أبوابها، من أجل إطلاق إيقاع بصري بمأ العين والجسد، وبحق

فضلا عما يمكنه اللون «الأزرق» من دلالات سيميائية كثيفة تستمر كل لحظات اللون ولحجائه ورموزه ومقسيته وهضائه الأسطوري.

تتظاهر شخصيات القصة تتظهار موسيقيا في المشهد الإيقاعي لحركة القصر، وتتشكل سرديا عبر المظاهر الاسمية الآتية «جندى / المصور / طفلا / شاب / علي مروان / الجندى الأزرق / رديفه / فاطمة»، يحيط بها الراوي كلي العلم في المحيط الأوسع لفعاليات السرد ويوزع عليها أدوارا درامية خاطفة تتقصد عدم الاكتمال لتنتج إيقاعا ناقصا دائما.

وفي دائرة داخلية أصغر من المحيط الأوسع الخاضع لسيطرة السارد الموضوعي يبرز دور مؤثر وقطاع لشارد يبدو وكأنه الوجه الآخر للسارد الموضوعي، يمارس سلسلة أفعال تتنوع في إنتاجها الإيقاعي، ويمكن رسده بالشكل الآتي:

١. لكنني رايت الطيور تفرّ مدعورة من برج الكنيسة.
٢. تذكرت «الجندى الأزرق» والغريان....
٣. ثمة صراخ مكتوم لم أسمع.
٤. خلته يتأذى إليّ....
٥. رأيت المصور....
٦. ثانية لم أسمع الانفجار.
٧. أنا أتخيل أوصافا..
٨. كان يتأذى إليّ.
٩. وأنا أقصّ أثر أبي، تذكرت..
١٠. لم أسمع شيئا.
١١. رأيت الدخان يمشي..

يتحدد الإيقاع البصري المباشر بالتكرار الثلاثي ل فعل المشاهدة «رأيت / رأيت / رأيت»، ويتعمور الإيقاع السمعي المفقود بنفسه فعل السماع ويزعمه في التكرار الثلاثي ل فعل المجزوم «لم أسمع / لم أسمع / لم أسمع»، ويبرز الإيقاع الذاكراتي بالفعل المكرر مرتين «تذكرت / تذكرت»، وشعّ الإيقاع العلمي بالفعلين المتضادين «خلته / أتخيل»، وينفرد بالفعل «أقصّ» بالإيقاع القصدي الأركيولوجي.

ولا يخفى ما لهذا التكرار بقيمه العددية المتنوعة «١ / ٢ / ٣ / ٤ / ٥» من قابلية على إشاعة ترديد إيقاعي يتناغم مع قوة التدايل والتشكيل المرتبط بأفعاله المتشعبة بالإيقاع.

♦ كاتب من العراق

(♦♦) نظرياته، عباس عبد جبار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٧٢، ص ٢٠٠.

تتظاهر شخصيات القصة تتظهار موسيقيا في المشهد الإيقاعي لحركة القصر وتتشكل سرديا عبر المظاهر الاسمية الواردة فيها

وفي الوقت الذي ينتشر فيه صدى آلة الإيقاع البصري على معظم المساحة الموسيقية للقص وتتردد بمقياس في أرجاء مشيها، فإن الإيقاع السمعي يتجسّد ويتضال صوريا ودلاليا وإيقاعيا ويتكسر على نحو يعطله تقريبا، ويمكن استظهار حركات الإيقاع السمعي شبه المعطل عبر ارتباط معظمها بالشخصية المقنعة التي تروي من الداخل على هذا النحو:

١. لم أسمع الانفجار.
٢. ثانية لم أسمع الانفجار.
٣. كان يتأذى إليّ عبر طبقات متدرجة من الهدوء إلى الصمت.
٤. صرخت فاطمة.
٥. لم أسمع شيئا.
٦. انفجار غير مسموع.

إن نفي السماع وتنامي الصوت المترج الصاعد نحو الصمت، والصرخة الملوقة، وتلاشي الصورة السمعية وهي تؤدي ضرورة إلى حجب الإيقاع السمعي.

وإذا ما استعنا بالدلالة الإيقاعية المفردة عنية العنوان المتماثلين لمرقا أن دلالة «الخوذة» دلالة ذات إيقاع بصري ظاهر وممكن، ودلالة «الزيتون» دلالة ذات إيقاع رمزي غير مرئي يفيد من المكونات البصرية والتشكيلية والسيميائية لـ «الفن» وخضرة «الزيتون» وعمق دلالاتها القرآنية وعطائها وحضورها في الذاكرة الإنسانية، على النحو الذي يعق هيمنة الإيقاع البصري ويحيل موسيقى القص على موسيقى بصرية تستقر كل أدوات البصر وإمكاناته وقواه لتلقي الإيقاع، في ظل عجز الإيقاع السمعي وانحصاره وحجبه.

ولعلّ في تكرار صفة اللون «الأزرق» لموصوف مكرّر هو «الجندى» الذي تحيل صورته في عنية العنوان على «الخوذة» ما يشي بتعميق صورة الإيقاع البصري،

حضورا استثنائيا واستقارزيا للراوي الذي يبدو أنه يتعمد الجهاد في تظاهر السرد لكه يقود دفته بقصيدة لافتة في باطنه، ويمكن حشد الجمل التي تجلي الإيقاع البصري أمام مشهد القراءة بالشكل الآتي:

١. اقتربت عدسة التصوير من جندى يقف فوق ركاب من الأتقاص.
٢. لكنني رأيت الطيور تفرّ مدعورة من برج الكنيسة.
٣. العدسة تتزلق من كتف المصور.
٤. طفلا ينظر بهدنة وذمور نحو جهة مجهولة.
٥. كان المصور يقتني الأثر بمحبة التصوير.

٦. رأيت المصور يزحف على جنبه الأيمن.

٧. ظهر شاب زاهد بالموت على شاشة التلفاز.

٨. أنا أقصّ أثر أبي.

٩. استقالت العدسة على كتف المصور.

١٠. انصرف الفضاء حتى صار بجهم حذقة العين.

١١. السرعة تقضم ما تبقى من الطريق وقد سدت شاشة التلفاز.
١٢. اقتربت العدسة أكثر.
١٣. العدسة عبر شاشة التلفاز تتبع خط الدم من أسفل ركاب الأتقاص.
١٤. برق وميض فسفوري خالط.
١٥. رأيت الدخان يمشي وقد حجب نصف النافذة.
١٦. ظل المصباح الحاني الرأس حتى غطى برج الكنيسة.
١٧. ظهر الطفل ثانية على شاشة التلفاز.

همنظومة الأفعال ذات الإيقاع البصري «رأيت / ينظر / أقصّ / سدت / رأيت / حجب / ظل / غطى / ظهر» وما ينفث أمامها من مساحات بصرية تحرّض السروي له للدخول في لعبة المشاهدة وتشتغل بصريا في الوقت نفسه، تندفع لتحيث بالشهد الصوري وتصوره بدلالاتها وإحباطاتها ورموزها، وتتصم بالمنظومة الاسمية المجاورة ذات الإيقاع البصري المستقر «عدسة التصوير / العدسة / المصور / المصور / عدسة التصوير / شاشة التلفاز / العدسة / المصور / حذقة العين / شاشة التلفاز / العدسة / العدسة / شاشة التلفاز / برق وميض فسفوري خالط / المصباح / شاشة التلفاز، لتعود المشهد نحو إبراز الصورة البصرية العامة وتجلي أدواتها وأفعالها أمام بصر السروي له المرتين بمشهد الراوي.

من يعيد الآثار المسروقة؟!

هذا الإرث المهاجر إلى القاصي البلاد، هل سيبقى غريباً، مشتتاً، وما من مطالب له؟ ترى أما أن الوقت كي نعيده إلى حضن التراب الذي كان عليه منذ آلاف السنوات؟ هذه الصرخة أطلقها مناديا بضرورة جمع تلك القطع الأثرية، والنقوش، والتماثيل، والمسلات، والواجهات الحجرية التي تم نهبها ذات احتلال كان فيه الأردن واقفاً بين لهات: «الرجل المريض»، وسعار «الاستعمار الحديث»، الذي انعكس أثره السلبي، على المكان والإنسان، ثم تجاوز ليطال التاريخ، والماضي، من خلال محاولة محوه وسرقة آثاره وتاريخه إلى خارج البلاد. ولعل هذه الملاحظة التي نسلط عليها الضوء في الأردن، تنطبق بشكل أو بآخر، على بقية الدول العربية، ولهذا فقد تأسست لها في بعض البلدان جمعيات، وكتبت عن هذه المسألة كثير من التحقيقات والمقالات، كما أن حكومات بعض الدول رفعت مطالبات رسمية، ودعاوى قانونية لاسترداد تلك الآثار في مرحلة زمنية سابقة.

أما والحال كذلك في الأردن أيضاً، فإنه لا بد من تسمية شواهد حقيقية على تلك السرقات الأثرية، ولأن لا يعلم حجم تلك الآثار الأردنية المتواجدة في الخارج، فلا بد من إضاءة على بعضها والأماكن الموجودة فيه، ومن أشهرها مسلة ميشع، التي تؤرخ لمرحلة مهمة من الدولة المماليكية في عام ٨٣٠ قبل الميلاد، خاصة حروب الملك ميشع وانتصاراته على ملوك إسرائيل، ويبلغ طول المسلة ٩٢سم، ورضها ٥٧سم، وهي كتلة من البازلت الأسود وتحتوي على ٢٤ سطراً من الخط المأبى القديم، وهذه المسلة موجودة الآن في متحف اللوفر الفرنسي في باريس.

أما الآثار الثاني فهي واجهة قصر المشتى، التي تعتبر من روائع فن العمارة الإسلامية، عرضها ٣٣ متراً، وارتفاعها خمسة أمتار، نقلت من موطنها في الصحراء الأردنية، بعد أن قدمها السلطان العثماني «عبد الحميد الثاني» إلى القيصير «فيلهام الثاني»، لتشكل ثروة متحف برلين للفنون الإسلامية.

وهناك كذلك «مسلة شيخان»، التي تعود إلى العصر البرونزي المتأخر، وتصور لها محارباً على الطراز المصري، وقد اكتشفت عام ١٨٥١م، وأهديت من قبل الذي اكتشفها، آنذاك، إلى متحف اللوفر الفرنسي، وهي معروضة حالياً في قسم الآثار الشرقية في المتحف.

ولعل القائمة تطول منذ ذكر التماثيل، والمنحوتات المتناثرة في متاحف العالم ومنها شمال لإلهة النبطية (الثلاث)، وشمال آخر لإله النبطي (فوس)، اكتشفا في معبد حرية التتور، وهما موجودان في متحف جامعة «بنسلفانيا» في الولايات المتحدة.

أما في متحف جامعة ديال، في أمريكا فتوجد لوحة فسيفسائية من جرش تعود إلى القرن الثاني الميلادي، في العصر الروماني، كما أن هناك لوحة فسيفسائية أخرى أخذت من جرش وهي معروضة، الآن، في متحف برلين في ألمانيا. ولكن المجموعة الأثمن والأخطر موجودة في المتحف البريطاني، وهي ما يعرف بمجموعة تماثيل عين خزال الشهيرة، والتي تعود إلى العصر الحجري الحديث، أي إلى حوالي (٦٥٠٠ ق.م).

إن هذا الإرث التاريخي الحضاري، يصادر أمام أعيننا، وهو بحاجة إلى حملة شعبية، ورسمية، للغت الأفظار إليه، ومن ثم تبني قضية قانونية للمطالبة به، واسترداده، ليعود إلى الأماكن التي سرق منها، كحق إنساني، وشرعي يجب أن لا يتم التسامح فيه، أو التنازل عنه، كما أن هناك قوائم بقطع أثرية أخرى لا بد من رصد ما وتتبع أماكن وجودها لاستردادها، وإعادتها، ومن ثمة التوعية بها، ونشر القيمة الحضارية والتاريخية لها.

يتكامل ويبرز الرؤية «العربية القديمة للجمال التي تقرنه بالحنن والبهاء وتربطه بالإبداع والابتكار وتحدد تجلياته في المعاني والصورة». وتظهر التعددية الواضحة في مفهوم الجمالي حين يلامس الباحث د.عبدالمجيد شكر تمظهرات هذا المفهوم في الاتجاهات الغربية والتي تتعدد في مستويات نجلها فيما يلي: الجمالية تعني ايتيمولوجيا القدرة على الإحساس.. على المستوى المفاهيمي هي جزء من الفلسفة تهتم بدراسة طبيعة الفن، علاقاته بالطبيعة والدين والعلم والأخلاق والجمال.. هي لا تفصل عن الميتافيزيقا.. هي معرفة منطقية بمضمونها وحدودها.. روبرت يميز بين الجمالية كعلم يهتم بالجمال في الطبيعة والفن وبين اعتبارها صفة ملازمة للإحساس.. ويركز الباحث على تعريف تين Taine الذي يجعل الجمالي «مرادفاً لتحديد طبيعة الفن وشروط وجوده، بل هو السبيل إلى إقامة فلسفة للفنون الجميلة». في علاقة «الجمالي بالعلم والفلسفة» ينطلق د.عبدالمجيد شكر من تقاطع تصنيف الجمالي بين الفلسفة والعلوم إذ ثمة تقارب يلتقيان فيه في ارتباط الجمالية بالبحث الفلسفي وبالعلوم. لكنه يعود لؤكد لنا أن هذا المفهوم يفرض «تصنيفاً وسماً بين الفلسفة والعلوم» فالجمالية تنتمي إلى الفلسفة نظراً لأطروحتها الأيتيمولوجية انطلاقاً من الصرح المفاهيمي الذي تشيده. وهذا الانتماء وليد علاقة الأيتيمولوجيا

بالفلسفة. والجمالية تنتمي أيضاً إلى العلوم «من حيث كونها تسعى إلى تأسيس علم الجمال» ما دام موضوعه يرتبط بالفن أو العمل الفني وفي هذا الإطار عمقت اجتهادات المفكرين الألمان والفرنسيين من ارتباط الجمالي بالعلم داخل بوابات فكرية تميز من الاستطفا إلى التاريخ، لكن ما موضوع الجمالية؟

ينتقل الباحث عبدالمجيد شكر إلى الإجابة عن هذا التساؤل ليقترنه بمقولة جميل Le beau بما هو محمول Predicat Mig الأشياء لكي تمنح نفسها للإدراك، ويربط موضوع الجمالية بالطبيعة ما دامت هي نظرية للفن ولا يسمفنا هذا التحديد القطعي على تلمس جوانب الجمالية في موضوعها وبحقول انوجدتها يمكن أن التصديق المفاهيمي بحكم أكثر التصانيف بمقولات قد تجد طبيعتها الخاصة

الجماليات المسرحية : بش في المفهوم التطور التاريخي والتصور النظري

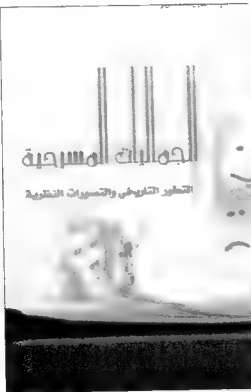
عبدالحق ميراني *

الجماليات المسرحية: التطور التاريخي والتصورات النظرية، للدكتور عبدالمجيد شكر تمة منهجية لكتابه الأول الصادر عن الدار نفسها منشورات دار الطليعة الجديدة بسوريا «الجماليات بحث في المفهوم ومقاربة للتمظهرات والتصورات» والذي ضم إضافة إلى فصل خاص بالتحديد المعجمي البايين التالين الجمالي بين العلم والفلسفة. وتاريخ الجماليات والنظر الفلسفي الجمالي..

ولعل القاسم الجامع للكتابين مما هو قدرتهما على تلمس موضوع الجماليات في سياقات معرفية تمكن القارئ من التعرف على ثقافة مسرحية عامة تضفي أهم الإشكالات المرتبطة بهذا الفن.

١- سؤال الجماليات، بحث في المفهوم:

في تقديمه لكتابه «الجماليات» يؤكد د.عبدالمجيد شكر أن مفهوم الجمالي Esthétique بوصفه «مفهوماً مركزياً» يطرح إشكالا على مستوى تحديد المفهوم اللهم تحديده في علاقته بمجال معين: الفلسفة أو العلم.. لكن الاسترجاع الإشكالي الذي يطرحه هذا المفهوم هو استيفاه كممارسة متجليا في الفكر الإغريقي قبل أن يسمى مع ظهور اجتهادات الفيلسوف الألماني بومغارتن خصوصاً كتابه (aesthetica) ترسيخ هذا المفهوم كنسق ضمن إطار علمي فلسفي له نظامه وموضوعه ومنهجه ومفاهيمه.. ويتفد د.عبدالمجيد شكر عند مصطلح الجمالي من الناحية المعجمية ليقترن من المعنى الاشتقاقي وفيه يشير الباحث إلى ما أورده ابن منظور الذي



الجماليات إلى حقول جديدة عمقت
برؤاها النظرية مستويات المقاربة لمفهوم
الجمالي..

٢- الجماليات: التطور والتصورات:

قدم الباحث عبد المجيد شكير مؤلفه
كتاب «الجماليات المسرحية: التطور
التاريخي والتصورات النظرية» الكتاب
الذي يضم ثلاثة فصول/مباحث. الأول
عن الجماليات المسرحية الغربية والثاني
يعرف بجماليات المسرح الشرقي القديم.
والفصل الثالث خصه الباحث لجماليات
المسرح العربي. فيما يشبه البوح، بالأسباب
التي جعلته يفكر في إصدار كتاب حول
الجماليات المسرحية. بوح يرتبط أساساً
بوقائع ثلاث لكن دينتها يمس الثقافة
المسرحية العامة التي من شأنها تمكن
القارئ المادي والمتبحر البسيط للفن
المسرحي من خلق علاقة نظرية معه.
وامتلاك معرفة عامة بمحطاته وما عبق
تفكير الباحث/المؤلف في هذه المسألة هو
أن أناسا كثيرين لم يفوضوا في الأسئلة
الكبرى للمسرح من هنا صارت الرغبة
الملمحة في تقريب بعض الملامح العامة
والتطورات الكبرى في المسرح بشكل عام.
تتدرج من الحديث عن المسرح الغربي
بمحطاته القديمة والكلاسيكية والحديثة
إلى المسرح الشرقي القديم بتقنياته
الهندية واليابانية والصينية وصولاً إلى
التطبيقات المسرحية العربية وما صاحبها
من أسئلة التأصيل والهوية.

١-٢- الجماليات المسرحية:

إن الحديث عن الجماليات المسرحية هو
في جوهره حديث عن التعددية في إمكانات
مقاربة الظاهرة المسرحية منذ جذورها
حتى امتداداتها المتشعبة. وهذا التعدد هو
مؤشر على عمق الظاهرة المسرحية وتعدد
مكوناتها النوعية والكمية. لذلك يصعب
اعتماد مقياس لضبط سريرة الجماليات
المسرحية والتي تعتمل مفاهيم عدة يجمها
الباحث من خلال مصدرين في:

١- تعريف باتريس بافيس في معجم المسرح
الذي تعتمده في إمكانات
الجماليات المسرحية (أو الشعرية المسرحية
المسرحية) هي التي تصوغ قوانين تركيب
واشتغال النص والعرض المسرحيين وهي
التي تدمج النسق المسرحي في مجموع
واسع: النوع أو النظرية الأدبية نظام
الفنون الجميلة المقولة الجمالية ونظرية
الجمال فلسفة المعرفة. إنها ملازمة داخلية

التحول انتقلت الممارسة
للاستجابة لخصوصية الحياة
الجسدية سواء الجماليات
المصرية القديمة التي عرفت
بسريرة تدرجت عبر تأكرها
بأثنية الاجتماعية أو الجماليات
الشرقية القديمة التي اتسمت
بالتعدد والتتويع تعدد الحضارات
التي عرفها الشرق القديم «الفن
البابلي والآشوري.. فن الكريت،
الفن الهندي، الصيني والياباني»
أما الجماليات الإغريقية
فقد وسماها الباحث بالفردة
والنمطية نظراً لخصوصيتها
وغنى أساليبها. عكس الجماليات
العربية الإسلامية التي ظلت
تعماني الحيف على مستوى
البحث والتعميق، جماليات
عرفت تنوعاً وحضوراً تجريدياً
لافتاً أهم صفة تلازمه هو
حاجتها الدائمة للقاء الروحي،
لفلسفة الجمال أهمية قصوى
لولوج مقولة النظر الفلسفي
الجمالي، إذ شكل الجمال محوراً
أساسياً في النظر الفلسفي

بل وتفكيراً مركزياً ضمن النسق الفلسفي
العالم، ويوضح جليا أن النظرية الجمالية
لم تكن مفصولة عن النسق الفلسفي الذي
ينبثق كل فيلسوف، ويميدا عن الأطروحتين
المتضاربتين في الحديث عن الفن والجمال
في النظر الفلسفي العربي الإسلامي، فإن
لاجهادات الأفكار الصوفية دوراً واضحاً
وتأثيراً مباشراً على الفلسفة الجمالية
عند العرب، إذ يبدو النظر الفلسفي العربي
الإسلامي، نظراً فلسفياً موحداً « ينطلق
من فكرة ارتباط الجمال بالله، أما الجمال
الأرضي فهو تجل من تجليات الجمال
الإلهي، وارتبط علم الجمال في عصر
النهضة والعصر الحديث بكانت، وهيجل الأول
بفلسفته التقنية، والثاني ببنائه الجدلي،
وقد قسما ما أرضية نقاش مستقيضة
مكنّت فلسفة الجمال والفن في القرن
العشرين من الانتماء لمرجة أننا أصبحنا
نتحدث عن اتجاهات ميزت فلسفة الجمال
خلال القرن العشرين يجمها الباحث في:
الاتجاه الفلسفي والاتجاه الفني أو الأدبي
والاتجاه التحليلي أو المنهجي والاتجاه
التفسير الموضوعي.

ومع اقتياد الجماليات إلى حقل
الظاهراتية «الفينومينولوجيا» انفتحت
الطريق أمام البحث الجمالي من الانتقال
من النظر الفلسفي إلى المستوى التحليلي
ليبلغ من نظرية التفكي أبعاداً أخرى متناخذاً



وزواياها المتعددة في التجلي والاشتغال.
وبما أن الموضوع الجمالي لا يكون محدداً
Déterminant ومحدداً détermine إلا
داخل سياقه التاريخي، فإن التفرعات التي
جعلت الجمالية ترتبط بالنظرية المعيارية
والوصفية تفتتح وفقها على الثقافي
مكتنهما كما يؤكد د. عبد المجيد شكير من أن
ترتبط بذات تاريخية حاملة للثقافة، وذات
سيكولوجية.. ولعل هذا العمق هو ما يفسر
رؤى الجمالي. إذ نتحدث عن جماليات لا
عن الجمالي المفرد.

وحول «تاريخ الجماليات» يتبع الباحث
عبد المجيد شكير عبر جرد تاريخي
للجماليات مستويين اثنين. الأول يهتم
بالتجليات الجمالية في مختلف العصور.
ومستوى ثان يهتم بالنظر الفلسفي الذي
اختار الجماليات محوراً له. المستوى الأول
وقف خلاله الباحث على جماليات مصر ما
قبل التاريخ والجماليات القديمة «المصرية
والشرقية والإغريقية» والجماليات العربية
الإسلامية. أما على المستوى الثاني فقد
قدم الباحث أهم المحطات الجمالية من
منظور فلسفي.

عموماً تزعم الممارسة الجمالية لإنسان
عصرها من قبل التاريخ نحو معاصرة «الطبيعة
والتفاعل معها» انطلاقاً من حسي أحدهما
مباشر يقوم على المطابقة والثبات رمزي
قائم على نزعة شكلية هندسية، ومع

الظاهرة المسرحية من حيث مكوناتها.

ترتيف المعجم الموسوعي للمسرح du théâtre Dictionnaire encyclopédique الذي أجزءه مجموعة من الباحثين تحت إشراف ميشال كورفان. وفي مقالة لـ ج.شيري يقارب المفهوم مقاربة شمولية تتلاق من تحديد أولي للجمالية عموما حين ظهرت في ألمانيا (١٧٥٠) مع مؤلف يومجارتن من حيث كونها علما أو تفكيراً موضوعه الجمال والأعمال الفنية. ويسطر شهر على مفهوم جماليات متعددة. ومجموعها سار في اتجاه حلم تحقيق علم مسرحي كوني، أو تاريخ كلي للمسرح.

العمعان قديمان تحديدين متقاربين للفهوم الجمالي في معناه الواسع. وإذا كانت الجمالية كما يؤكد الباحث شكير عموما لا تحصل إلا بصيغة الجمع.

٢-٣- الجماليات المسرحية الغربية:

تمتاز الجماليات المسرحية الغربية بالنفس والخصوية. وجميعها تقوص في تاريخ لتبرز خاصيتها النوعية المتمثلة في الاستعداد في القديم والتحول والتنوع. تؤثر أيضا لسيروية المسرح الغربي التي يمكن إجمالها في ثلاث محطات/جمالية أساسية:

♦ الجماليات المسرحية الغربية القديمة التي تبدأ منذ المسرح الإغريقي، وتشمل المسرح الروماني، ومسرح القرون الوسطى.

♦ الجماليات المسرحية الغربية النهضة أو الكلاسيكية الجديدة بكل تفرعاتها والامتداد الناتج عنها.

♦ وأخيرا الجماليات المسرحية الغربية الحديثة أو المعاصرة التي تبدأ مع مطلع القرن العشرين حيث الثورة المسرحية الأكثر عنفا وقسما في الوقت نفسه. والتي أضرت تجارب مسرحية خارج التصنيف.

إذن الجماليات المسرحية الغربية هي جمالية من نوع خاص تمتد في التاريخ القديم كما أنها جمالية تم التعميد لها بشكل مبكر وبمستوى معرفي متطور ويمكن الإشارة لتمازج من هذه الاتجاهات المعرفية وفق أهميتها في رصد عوالم هذه الجماليات الخصبة والفنية:

- مقاربة ماري كلود أيبير تناولت هذه الباحة الفرنسية جمالية المسرح الغربي من زاوية المعمار المسرحي أو الفنية المسرحية معتبرة أن الظاهرة المسرحية المركبة تقوم على ثلاث مهم: الكاتب والفنان والمعلم.

- مقاربة آلان كوبري من خلال كتابه

المسرح وهو رؤية عامة وشمولية لجماليات المسرح الغربي تقوم على الثالوث التجنيسي للمعرحية: الكوميديا، والتراجيدية، والدراما.

- المشروع المضمم المشترك لكل من مونيك البوي وموني ومرين دورجمون وجاك شير من خلال مؤلفهم الجماعي «الجمالية المسرحية Ethétique théâtrale» وهو عبارة عن تجميع للنصوص من افلاطون إلى بريخت مروراً بكل رموز المسرح الغربي على امتداد عصوره.

- مشروع جيل جبرار وروبال أولي وكلود ريكوت من خلال كتابهم «الكون المسرحي L'univers du théâtre»

- جون جاك روبين: مدخل إلى النظريات المسرحية الكبرى Introduction aux grandes théories du théâtre.

بالعودة للجماليات المسرحية الغربية القديمة، يتطرق الباحث عبد المجيد شكير من طقوس الاحتفالات التي تقام لتعجيد ديو نيروس حيث يقف الديترامب على شرفة -خروج من الإنشاد الراقص- معلنا نشوء الظاهرة المسرحية الإغريقية، لكن مع الثالوث المتميز: أمستيلوس، سوفوكليس، يور بنيدس، صارت التراجيديات والنوذج المثالي للجماليات المسرحية الإغريقية والتذي قد لها أرسطو في «فن الشعر» هذا رغم الحضور الموازي لأشكال مسرحية أخرى كالملحمة والكوميديا.

وبالانتقال إلى المسرح الروماني الذي ظهر كسلطة انتقال يصور من التصور المقدس للشخصية عند الأفرق إلى المسرح النبوي، مسرح القرون الوسطى ومسرح النهضة. وما عدا ذلك فإن المرحلة الرومانية شكلت بداية تفتقر الأوج المسرحي الإغريقي لتعلن مع سقوط الامبراطورية الرومانية إعلان إخفاء المسرح الروماني نهائياً من خريطة جماليات المسرح الغربي.

أما مسرح القرون الوسطى فقد استطاع تجديد حضوره المسرحي من خلال ثلاث مستويات:

١- المسرح النبوي الطقوسي القائم على الحوار والإنشاد/الغناء، مستلهما موضوعاته من الإنجيل وأقاصيص القصص والغازات وقد شجعت الكنيسة في البداية الدراما الدينية واحتضنتها لكن بمجرد أن تسرب إليها اللهو والتسلياة لمبتذلة لجأت إلى طرد المسرح من العبادة والقداس وبدأ المسرح يتجه إلى فضاءات أخرى كالأسواق والساحات التي بدأ يتقوّل داخل شكل مبتذل سموده السخرية والتسلياة وكان ذلك إعلاناً

بميلاد المسرح النبوي،

٢- المسرح النبوي الذي تحرر من سلطة الدراما الدينية.

٣- المسرح الأخلاقي الذي استتبّت ملامحه الأولى مع بروز المسرحيات الفكلمية أغلبها هزليات sectaf ومع بروزه في القرن ١٥، استلم المسرح الأخلاقي على مستويين المضمون والشخصيات الدينية المسيحية والقيم السامية. وقد شكلت مسرحياته منعطفا مهما في سيروية جماليات مسرح القرون الوسطى.

الجماليات المسرحية الغربية في عصر النهضة أو الكلاسيكية الجديدة لم تحقق وجودها إلا ببعض خصائص الفن الكلاسيكي وعلى هذا الأساس فإن جماليات المسرح عصر النهضة في إعادة إنتاج لهذه الكلاسيكية لذلك اعتبرت كلاسيكية جديدة.. تميّزت بؤادها الأولى من خلال المسرح الإيطالي لتمتد إلى المسرح الفرنسي والمسرح الإنجليزي.

لقد كان المبدأ الأساس الذي قامت عليه الجمالية المسرحية الإيطالية خلال عصر النهضة هو مبدأ الاحتمال vraisemblance رفض الاحتمال واللامعقول. ويضاف إلى مبدأ الاحتمال تبني مبدأ الوحدات الثلاث: الزمان، المكان، الحدث. وتعتبر البداية المسرحية تحولاً ميز الجمالية المسرحية «الإيطالية» باعتبارها الشكل المعماري المكتمل، وساعد اكتشاف المقي كيمد ثالث

«المنظور» على وضع تصورات سينوغرافية تتلاق الأيهام بالمكان الواقعي. وتتضاف ميزة نوعية أخرى تتمثل في ظهور جنسين من الفرجة المسرحية يتعلق الأمر بميلاد الأوبرا وظهور كوميديا ديلارتي commedia dell'arte تسمى الجمالية الإيطالية نموذج الكلاسيكية الجديدة. أما المسرح الفرنسي الذي لم يكن سوى فرجات سطحية إما في شكل هزليات أو بالهيات، فإنه عرف نقطة تحول سنة ١٦٣٠، إذ ستقرر جماليات الكلاسيكية الجديدة قواعدها وأشكالها مع ثالث شهر: بيير كورنيه، وجان راسين في التراجيديات، وموليير في الكوميديا.

وتحت ظلال الإليزابيثية وتقاليدها، أنتج عصر الانجليز خصائصه الجمالية في عصر النهضة، إلى أن أفرزت حركة مسرحية من كتاب دراميين كوتاس كيد وكريستوفر مارلو اللذين زعما في المسرح الانجليزي معماراً ملحمياً يلبق جامع، بلغ أوجه مع أعمال وإيام شكسبير، التي تمتع حكاياتها من التاريخ والأسطورة، بإخراج لا يفرق بين التراجيديات والكوميديا.

إن هذه الخصائص جميعها شكلت بوادر



والتنظير الذي طبع السؤال المسرحي العربي لفكرة طولية في هذا الإطار ظهرت قوالب جمالية بمزلة تنظيرات مسرحية من أهمها:

- دعوة يوسف إدريس إلى مسرح السامر- ١٩٦٤، دعوة نظرية مسرحية تنطلق من عبق التراث العربي أسماها «التمسرح» وتكمن خصوصيتها في أنها مسرح مفتوح يتطلب مشاركة الجميع لتأسيس عروض مسرحية يسمى «الفصولات» المضحكة، وجسدت هذه الدعوة فتح باب التنظير على مصراعه لتأصيل المسرح في الثقافة العربية.

- دعوة توفيق الحكيم إلى قالبه المسرحي- ١٩٧٧ الذي يقترح أحداث شكل مسرحي عربي من خامات محلية إلى جانب شكل أوروبي مستخدم أما عناصره الدرامية التي تجسد نقد حصرها في الحكواتي المحدثي المذبح.

- دعوة علي الراعي إلى الارتجال من خلال كتابه «الكوميديا المرتجلة في مسرح المصري» ليقتصر صيغة عربية مستفيدة من المسرح المرتجل.

- دعوات أخرى مثلية في مسرح التأسيس عند سعد الله ونوس، المسرح القرائي لمز الدين المديني وتجربة الطيب الصديقي النازعة لمنح تأسيسي في البحث عن شكل مسرحي عربي/مغربي متميز عبر استغلال المادة التاريخية واستقطاها.

في هذا الإيجاز الذي اقترحه الباحث عبد المجيد شكير في الجماليات المسرحية يؤكد الوجه المتعدد، والمتنوع في الأسئلة المركزية الخاصة بكل جمالية. كما يقدم الاستقراء، الكوميديا الغربية بالتجديد والامتداد تميز الجماليات الغربية بالتجديد والامتداد وقطوسية الجماليات الشرقية وشماثرتها.

أما العربية فارتبطت بسؤال الهوية. لكن جميعها ارتبطت بصيغ التأثير والتأثر. لكن، يظل الأهم في البناء النظري للكتاب وفصوله البحثية هو قدرته على تملك لغة الاستقراء، ارتبطت بصيغ حضور ديالكتيكية فائقة أن تفتح عيون القارئ/الباحث على معالم جماليات المسرح والمسرح ديدن هذه الرؤية في التطور التاريخي والتصوير النظري.

♦ كاتب من المغرب

للجماليات المسرحية العربية وضع خاص فخطابها نشأ ضمن سؤال الأنساية مواجهة الآخر

النورخ في القرن ١٤ والكابوكينشز عنه - في القرن ١٧ - واقترن مسرح النور بالممثل كان أمي-نشر: شوه (١٢٣٢-١٢٨٤) وأبنة bdhldzeami - ١٢٦٢-١٤٤٢ - ويرتبط هذا الفن بمرجع ديني شعائري فهو يقوم على أساس الموروث الشاماني جعلته مسرحا قفوسيا وحضور عروض النور نوع من التجربة السيكلوجية والعلاجية بالنسبة للفن الكابوكي فهو توليف فني للجوهري بالهامشي إضافة لكونه نمط تعبير فني حرا وشعبيا.. يستلهم طابع الممثلين الجوانين، وصمات الأشكال الموسيقية الشعبية الراقصة وقد ارتبط الكابوكي بالزاهن متوجها أساسا إلى عالم الأعمال المعاصر.

ومن تطورات جماليات المسرح الشرقي القديم هناك التجربة الصينية المثقلة في أويرا بكن الشكل الدرامي الأصيل والمميز بأكتماله الفني والجمالي فهي تروم التعبير عن الروح الجوهري للواقع بواسطة التعبير الرمزي الذي يعمل على أساليب للواقع، وترميز لا يبرر إلا عن الجوهر الفعلي، موجه لإنتاج صور دقيقة في المخيلة.

٣- جماليات المسرح العربي:

للجماليات المسرحية العربية وضع خاص، فخطابها نشأ ضمن سؤال الأنا في مواجهة الآخر وفي هاجس البحث عن صيغة مسرحية تحمل الخصوصية العربية مما جعل جماليات المسرح العربي تخوض أسئلتها في ارتباط بعشكلة الهوية الحضارية وهو ما قاد إلى خطاب التناصير

الانفجار المسرحي الذي سيميز جماليات المسرح الغربي الحديث والذي خضع في سيروية تشككه إلى ميزة التحول والسيروية وقد دشّن هذه المرحلة الفريد جاري بمسرحية «أويو ملكا» سنة ١٨٩٦، جاري الذي اعتبر المؤسس الحقيقي للجماليات المسرحية الغربية الحديثة. ويشير الباحث عبد المجيد شكير إلى أن هذه الجماليات سرعان ما طبعها التعدد والتنشيطي لتصير تيارات متنوعة في أشكال تمسرحها وأساليبها. أفرزت قطبين جماليين «جماليات تجريبية» وأخرى طليعية «توجدان» في محاولة الانتعاش من رواسب المسرح التقليدي وخلق جماليات جديدة وابتعاها من عمق فكري وتصوير فلسفي وأيديولوجي وضمن هذا التعدد في جماليات مسرحية تجريبية تبرز علامتان فاضلتان. انطوائا ارطو بمشروع المسرحي «مسرح الصنوء» وبرتوك بريشت من خلال نظرية المسرح المحملي القائمة على رفض الإيهام وتميؤص بمفهوم التريب- distance and خصوص النجاليات الطليعية فقد توحدت في إبراز عبثية التجربة الإنسانية وقد وجدت تجليها الأكبر في مسرح العبث.

٢-٤- جماليات المسرح الشرقي القديم:

يعتبره الباحث عبد المجيد شكير ثروة فكرية وممارسة فلسفية وقطوسية نوعية ومتميزة الشيء الذي جعله ملاما خصبيا لاتعاش الانثروبولوجية المسرحية ومن وجوه خصوصية القطوسية والروحانية في مجال جماليات المسرحية، فن الكاكالكي الهندي، ومسرح النور والكابوكي اليابانيين، ثم أويرا بكن الصينية، بالنسبة للكاكالكي- Kathakali فهو فن كلاسيكي عريق ينحدر من ولاية كيرالا، يقوم على اعتبار المسرح هبة إلهية متبقة عن التالوث الهندوسي؛ البراهما القوي الشيفا ويعد بالثاني العرض «قرانا بصريا» إن فن الكاكالكي يقدم جمالية مسرحية منسجمة تقوم على مبدأ الشماثر القفوسية بمادته النصية الأسطورية والتمثيل المؤسب القائم على رمزية الجسد كذا التخييل الشعري. أما مسرح النور والكابوكي اليابانيان فهما تجربتان مسرحيتان عريقتان - ظهر

هوامش:

١- الدكتور عبد المجيد شكير، قاص ومسرحي ورئيس فرقة أبعاد المسرحية أثير العديد من المسرحيات وشارك في العديد من التظاهرات المسرحية بالمغرب وتونس وكندا وأسبانيا، صدر له:

- «دينيات الصوت الأزرق» التي تروى بجلازة التحل كتاب المغرب للأبعاد الشباب حورية

١٩٩٦. صنف التناصير
- «دينيات الصوت الأزرق» (فصص) سنة ١٩٩٧، بالمغرب. «الجماليات: بحث في للهوم، ومقاربة التطورات والتصورات سنة ٢٠٠٤، بورتو. «الجماليات المسرحية: التطور التاريخي والتصورات النظرية» سنة ٢٠٠٥ بورتو

ست البيت

يركب، سيارته وينتخب إلى البنك ليصرفه.

توحيدة التي تزوجها لتكون له زوجة، يسبها الآن هي كل مرة يراها فيها، يسخر من لون وجهها الأسود. ومن ملابسها التي تطبخ بها له، وتنظف بيته وأولاده. الحب في قلبها تلتفلل، ليس هو حسان الذي أحبته. لقد صار الآن كتلة من اللحم، تتحرك بصعوبة، ورأسها كبيراً ممثلاً. صلداً يمسك ذراعها، قبضة يده تدس في أعضائها النحيل، تكاد تكسر مفاصلها الضعيفة. الولد حسن الصغير يقول لها :

- والذي يتحدث مع النساء في المصنع، يمازحهن.

منها لا تهتم، فقد رآته يمازح الجارات، ويمرض هليلج خدماته، بل كان يسخر منها أمامهن ويدهوها بالسوداء، ويحذلها حسن فائلا في اهتمام شديد :

لا تتكروحدة أنها أحييت حسان في يوم من الأيام، يوم بعيد جداً، أيام كان حشيداً كمود يوسر، يسير في حواري وأزقة الطابعية بجلبابه الثقيل، وقامته الشديدة كالتنخل. كان يعمل لدى مغاول أنغار يدخل ورق النخست إلى شركة الورق، أو يرفع الحبيونة للتخلفة من الصناعات، لكن بعد وقت قصير للفتح به المغاول وجعله يقوم بالأعمال المكتبية : كتابة أسماء الأنفار وحساباتهم. ثم السؤال عن الضيكل في الإدارة. أليق. حينذاك رآته توحيدة، أصحبت به وبتمسكت له. والدةا يعمل شيخ خفراء في المصنع، تحت إمرته كل الخفراء. كما أن أباها صاحب المصنع مسح له بإقامة بيت صغير في أرض مجاورة لخزن البشت لكي يكون قريباً من البشت الذي يطعم الأهالي فيه ويتخلونه وقوداً لأفرانهم، حيث إن الخالان خارج أسوار الشركة.

عارض شيخ الخفراء أول الأمر في أمر زواج حسان من ابنته توحيدة فهو يمره منذ أن جاء إلى أرض الطابعية. كان خالي الوفاض بلا أب وأم أو حشرة. كما أن شيخ الخفراء اكتسب مهابة بثقة أباها به، فطيف يرضى بولده لا يعرف له أصلاً أو فصلاً. لكن أم توحيدة البنت، فابنتها ليست بالجميلة التي يأنها الضطاب كل يوم، وحسان شكله جميل، لتتناه البنت هنالك يتحدث عن مع توحيدة، فتتسناه في نفسها ولا تقدر على البوح بذلك أمامهن.

ساق حسان عليه كل كبار المنطقة لكي يوافق على الزواج، ثم يكن دافع حسان من ذلك هو الحب، إنما كان يطعم في أن يقترب من شيخ الخفراء القوي في الطابعية، لتكون له مهابة وسكينة، خاصة داخل المصنع الذي سيطر شيخ الخفراء عليه بثقة صاحبه به، وتحقق له ذلك، فبعد زواجه من توحيدة بقلوب تحدث مع صهره شيخ الخفراء في أن يتحدث مع المسؤولين في الشركة ليكون هو مغاول الأنفار الذي يورد عمال مغاول البشت على الشركة. ورفع الحبيونة المثقبة من الصناعات. أصبح هو المغاول الذي يصنع الضيكل باسمه، فطويوه ووضع في محفظته ويخرجه في البنك، ويعود محملاً بالنقد ليجانب عماله، ويشتري لبيته ما يشاء. وأستل جسد حسان صار كالتعلقات مع طوله الباسق، وتوحيدة مازالت تحبه، بل صارت تحبه أكثر، فخالل الكثير عمله بلمس الحماض غائبة الثمن، والعمالة السوداء التي ظالمها بطن يرتديها، ويرش على جسده أهلى المطور، وتراء توحيدة هكذا فتحمس بقميعة، وتساعد على أن يكون أكثر حملاً ومهابة.

ولدت له أولاده الثلاثة : إبراهيم وحسن وحسين، ثلاثة رجال يشدون أزره، وهو الذي جاء إلى هنا وجعله بدون شيء. لكن الحب في قلب توحيدة اهتز تأثر من أمهاته التي لم تكن تظنه يسطها يوماً. الرجل أهمى الحال عينيه، صار يسير في المرافق ناظراً إلى النصوص بدون حياة، جسد توحيدة ما عاد يكفيه وهو القوي كجبل. لقد جاء إليهم فرداً، فصان الآن أمز عت، مات أبوها شيخ الخفراء، وأخذت الشركة بيته ليسكنه شيخ خفراء آخر ليحرم البشت. وأصبح بيت حسان هو بيت توحيدة الوحيد. لو طرعا أن تجيد بيتاً آخر لتحب إليه.

وكبر حسان، أعطاه أباها كل شيء، فاشتري سيارة خصوصية، يركبها من أمام البيت حتى باب المصنع الذي لا يبعد عن البيت كثيراً. ويقل يمسير بها في أسماء ناظراً إلى النصوص اللاتي يتابعته في حمرة وجسد. ويمر أمام مقاهي المنطقة، فيفرد السيارة على محل محبياً في كبرياء.

الولد إبراهيم الكبير أصبح سند والده في عمله. بنام حسان حتى الظهور والولد يقوم بكل شيء، حتى الضيكل يأتي به إليه من حسابات الشركة. وحسان



بل نظر إليها شاربدا. أغلق باب حجرتها خلفه، وخلع صباغته، رماها بعيدا ونام فوق فراشه ببقايا ملابسه. أطلق توحيدة بعد هذا العمر؟ وأولادها ماذا سيفعلون؟ كيف سيواجههم وهم سنه في عمله؟ لكن محاسن جميلة، بيضاء كالنقشة، وجسمها مرير، أه، لقد ضاع عمره مع توحيدة وأبنائها، تحمل دماستها وسواد بشرتها، فلماذا لا تعمله هي وأولادها ما يريد؟

كان صعبا عليه أن يختار، لولا النوم جزاء الله كل خير لبقى هكذا حائرا حتى الصباح.

بدأ يومه التالي ياردا كالنحل. يسير وسط صمائه فلا يراهم ولا يرى أي شيء سوى جسد محاسن المترجرج وهجرها المسترسل اللامع. فلينطلق توحيدة.

يوظف الولد إبراهيم. يسمأه عن أشياء في العمل، يضح حسان بداره قائلا:

- أهمل ما تشاء.

وسأر بعيدا، وهو هالك إلى بيته، شاهد محاسن تنظر من الشرفة، أسرع إلى بيته، فأقبلته توحيدة في قلق:

- ماذا حدث، ما الذي جعلك تعود هكذا؟

التفتت منه ثورة عارمة لأنها تتدخل فيما لا يعنيها، لكنه لم يفعل هذا، بل أجلسها بجانبه وطلب منها أن تصممه:

- أومرك يا معلم.

- ماذا يحدث لو طلقك؟

- قامت فزعة.

- فأل الله ولا هالك.

- إنني أقول «لو» يا توحيدة.

- لا أريد هذه السيرة في أي وقت.

- أمرك.

فوجلت امرأة بتحولته. قالت لنفسها: «الرجل كبر وبنينا هدام»

بعد أيام قليلة كان حسان قد اختار الاختيار الصعب: أن يطلق توحيدة ويحدث ما يحدث.

صرخت المرأة وبكت:

- تطلقني بعد كل هذا العمر؟

- يا توحيدة اعلمي: إن تصرفي من بيتي، مستحيين مع أبنائك كما أتت.

- كيف يا رجل وأنت مطلقني؟

- أنت أم أولادي، ستبقى في البيت تأكلي وتشربين، فأنت ليس لك الآن سواي.

صرخت توحيدة، ولعلمت غديها، فتركها قائلا:

- قلت لك وفكري في الأمر، سأطلقك لا محالة، بدلا من خروجك من البيت، مستكين فيه مستتة مكرمة.

لم تجبه بشيء، ولم تبليه، ولم تصرخ كما كانت تفعل، ظلت شاردة كأنها جنت.

ثار الولد إبراهيم بعد خروج والده، قال لأمه:

- لن يحدث هذا أبدا، لو فعلها سنترك البيت.

لكنها لم تجبه، ظلت شاردة هاندة. وعندما جاء حسان قالت له:

- موافقة على الطلاق يا حسان.

- أبي تشاركه النسوة في ركوب السيارات.

قامت أول الأمر لإها امرأة من المصنع أو الحي فابلته في طريقته، لكن الأخيار تأتي من كل مكان بأنه على علاقة بالبيت محاسن. محاسن جارتها التي تسكن البيت المقابل لبيتها، هي بيضاء، قامتها مديدة مثله، وشعرها مسترسل على ظهرها، كله أسود، لم يداخله اليأس، ولا حتى بشرة واحدة. أين توحيدة منها؟ وقد فعلها حسان وأولاده حتى لم يبق منها شيء.

- الأمر لا يحتمل الانتظار يا إبراهيم - أنت كبير وتعرف كل شيء، أبوك ما دام لاف على محاسن فسوف يتزوجها.

- وماذا أهمل يا أمي؟

- حدثه، هو يحبك، أنت ذراعه اليميني، سنده من هيرك لا يستطيع أن يحلم.

- لكن.....

- محاسن لو دخلت البيت ستغريه.

ويخرج الولد إبراهيم لمقابلته وأله خارج البيت، لكن حسانا كان صديدا،

- سأنزويها يا إبراهيم وإن تطلع الأهيب أمك توحيدة.

لم يقل إبراهيم شيئا، ماذا سيفعل؟ أبوه بالنسبة له مارد عملاق لا يستطيع أن يعارضه في شيء، فما بالك في موضوع شخصي مثل هذا؟

أشترى حسان الهدايا ودخل البيت لمواجهة ابنته عيني عينا. أمام كل أهل الحارة، استقبلته أم محاسن:

- أهلا سيد العلمين.

- ألم يحن الوقت بعد يا محاسن؟

- أومر يا معلم.

- خير البر عاجله يا محاسن.

- لكن أنت متزوج يا حسان.

- ولو.....

- والدا؟

- لو دخلت بيتك، لن تنتهي المشاكل مع توحيدة. لقد فشل زواجي الأول بسبب حمايتي، وهذه المرة.....

قاطعها حسان:

- بريك لا تكلمي

- لو تريدني حقا، ساكون إذا ست البيت.

- موافق.

- كيف وهي أم أبنائك الثلاثة الذين يعملون مملكه ويعرفون أسرار مملكتها؟

زفر.

- وماذا تريدني؟

- أن أكون سيدة البيت وحدي.

- ستكونين سيدته وحده.

- لن يكون هذا، ما دامت على ذمتك.

- تقصدين أن أطلق توحيدة؟

- هذا ليس هائي.

قام الرجل حزينا، سار إلى بيته، عندما قابل توحيدة لم يصرخ فيها كعادته.



«الجنة الآن» لهاني أبو أسعد

فيلم فلسطيني يصل إلى العالمية

عرض الفيلم ويعد أيضا تعرض إلى الانتقاد والتشكيك في طروحاته، إضافة إلى التهديد المتواصل لطاقم العمل، وهذا ما أدى إلى ترك ستة من الممثلين في الفيلم عملهم فيه نجا مما قد يتعرضون إليه، وربما يبدو من المثير الإشارة إلى أن التهديدات والانتقادات جاءت من بعض الأطراف الفلسطينية والإسرائيلية على حد سواء، فكل منهما يخشى الإساءة إلى صورته وتشويهها أو التحريض على المزيد من القتل، وحتى بعد بدء عرض الفيلم تواصلت الانتقادات من بعض عناصر الجاهل، فيما رحب به الكثيرون أيضا، ولا سيما النقاد الأميركيون حتى وصل الأمر إلى ترشيحه لجائزة الأوسكار للدراسة

بحسب القيسي

من الميث مناقشة فيلم مثير للجدل مثل «الجنة الآن» Paradise Now دون المرور قليلا على ظروف إنتاجه وما واجهه إلى الآن من ردود فعل هادئة متقبلة، أو عاصفة نافذة على المستوى الفلسطيني المحلي والإسرائيلي المحتل والعالم أيضا، ما دام أن الفيلم استطاع عبر قدرات مخرجه الفنية وطاقمه المميز وموضوعه المختلف اقتحام جوائز الأوسكار، والعرض في الصالات العالمية، وهذا أمر لم يسبق لفيلم فلسطيني وربما عربي من الوصول إليه منذ سنوات بعيدة رغم حُرارة الانتاج، والتي غالبًا ما تتورط في ضحالة المستوى.

ربما يكون من المحرمات عبر حديثه عن المخاومة بالفتايل البشيرة أو ما يسمى عند البعض بالاستشهاديين، وعند البعض الآخر المعارض له بالانتحاريين، وقبل

المخرج الفلسطيني هاني أبو أسعد ابن الناصرة أصلا، والهولندي الإقامة، وصاحب فيلمين سابقين متميزين من بينهما «عريس رذا» ٢٠٠٢، غامر في طريق موضوع

Paradise Now

أن بعض الجماعات الإسرائيلية والأميركية قد حشدت نحو ٢٣ ألف توقيع لمنع فوز الفيلم بجائزة الأوسكار كما ضغطوا باتجاه أن لا يمثل الفيلم « فلسطين » بل السلطة الفلسطينية على اعتبار أنه لا توجد دولة اسمها « فلسطين » حسب ما يطالبون أو يمتنعون، وفي واحدة من التجمعات المناهضة للفيلم وقف أحد الإسرائيليين الذين فقدوا بعض أقرانهم في العمليات الاستشهادية يقول وما يصفونه بالجنة الآن نصفه نحن بجهنم الآن

يتخشون صدم الإقبال عليه، وهذا أمر غير صحيح، ونوع من الاعتذار المبجل، وعدم تعرضهم لانتقادات المتشككين منهم، رغم أن أحد منتجي الفيلم - كما نقلت بعض المصادر الصحفية - هو عامر هاريل الإسرائيلي الجنسية، كما أن جانباً من التمويل جاء عبر اعتماد مالي مخصص للفنون من الحكومة الإسرائيلية، وصوت بعض مشاهد الفيلم في تل أبيب له لكن صوت معارضته أقوى كما يظهر من صوت المتحمسين له، وربما ظهر هذا في



PARADISE NOW



مشاهدة الجبلي

الماضية لأفضل فيلم اجنبي، ولكنه لم يزل الجائزة التي ذهبت إلى فيلم «توسني» الجنوب أفريقي الذي عرضت له في هذا المقام العند الماضي، ولكن فيلم «الجنة الآن» فاز بجائزة الكرة الذهبية لأحسن فيلم اجنبي التي تمنحها رابطة الصحفيين الاجانب في هوليوود، ويكفي أن نتذكر ما قاله المخرج « أبو اسعد » في حفل توزيع الجائزة لتعرف مقاصده إذ اعتبر هذا الفوز اعترافا بحق الفلسطينيين غير المشروط في الحرية والمساواة كما دعا إلى قيام دولة فلسطينية.

الإسرائيليون من جهتهم لم يسمحوا للفيلم بالعرض في صالاتهم، وهزأ بعض المؤرعين الأمر لأسباب مالية ربحية إذ

وكل يوم.

حكاية الفيلم ومناصرة القضية

من الواضح أن الفيلم في طاقمه الفني وعناصر إنتاجه - ولتقل مجازفته وتوجهاته، ليس فلسطينيا خالصا، إذ هو خلقة من المولدين، والعاملين فيه من كاتب السيناريو، والتصوير، رغم أنه صور في أرض فلسطينية محتلة، وتناول قضايا ملحة، وأساسية من معاناة الفلسطينيين، ولكن بصورة تبدو كما أشرت جدلية، ليس من الحكمة إطلاق تصنيف مستمجل عليه، مع أو ضد، فهو كما يظهر من القراءة الأولى له، لا يبغى أن يتنازل إلى طرف دون الآخر بل إلى مناقشة مسألة العمليات الاستشهادية، وأسبابها، ودوافع من يقوم بها، وقد اختار لذلك عنصرين من الممثلين هما قيس الناشف في دور «سميد»، وعلي سليمان في دور «خالد» وهما يعملان أساسا في كراج لتصليح السيارات على مشارف نابلس، وتجمعهما الصداقة أيضا، وتعرف إلى شخصية نسائية هي «سوى» التي قامت

موفقا باختيار هذه الشخصية، وأيضا بمن قامت بدورها، إذ بدا واضحا أنها لا تتقن اللهجة الفلسطينية، وتتكلم بين الفرنسية والمغربية، كما أن موقفها الداعمي لترك الحرب، والمقاومة بالطرق السلمية، والدفاع عن حقوق الإنسان بدا منسجما تماما مع

بدورها الممثلة المغربية لبنى الزهال، والتي تظهر كابتنة لمناضل فلسطيني شهيد هو «أبو مزاق». ولكنها بالطبع لم تعد تملك من أيها غير اسمه، فقد تغيرت أفكارها تماما، من ملول العيش خارج البلاد، وربما من أسباب أخرى، وعلى كل حال فإن المخرج لم يكن





مدنية وسط حافلة مخصصة للجنود
اليتسعين الفالطين عما سيحدث لهم
بعد لحظات؟

اليس المشهد مقحما ويغازل المولى
الإسرائيلي أيضا؟

وعلى كل حال فإن الفيلم كما أشرت
جدلي إذ يمكن النظر إليه من زوايا
مختلفة تبدو جميعها صحيحة، ومن
الظلم له أن يوضع في خانة «مع
أو ضد»، فهو طرح محايد تقريبا،
ويفصّل في مثل هذه
القضايا الإنسانية، ولا
سيما في الحالة النفسية
لل فلسطيني تحت ضغط
الاحتلال، وضغط المقاومة
لخسها وما تفرزه من
تصنيفات، وضغط بعض
الفلسطينيين القاديين
من خارجها الذين تغيرت
مواقفهم أو أخذت منحى
مفارا للكثيرين، وهنا فإن
سوى تمثل هذا الاتجاه،

فيمما يمثل جمال، وقائد أبو كارم «الممثل
أشرف بروهو، اتجاهها مضادا.

بقي أن أشير إلى أن الفيلم يتميز
بإخراج، إذ اختار أبو أسعد لقطاته
بناية، ولا سيما الطويلة والمتوسعة
منها، واشتغل بشكل احترافي على
الجانب السيكلوجي للممثلين بحيث
أخرج قدراتهم الكامنة، وأفضل ما
لديهم، ويقدر ما بدا الفيلم فقيرا من
ذاتية الإنتاج أو متواضعا فقد بدا غنيا
بأبداعه، والخلفية الحقيقية أرض
الواقع التي تجري عليها الأحداث، وأداء
مناصرة الأخرى.

لقد استطاع فيلم «الجنة الآن» بعديا
عن كل ما أشرت إليه من ملاحظات أن
يضع التمييزا الفلسطينية، رغم عناصر
المصادرة الأجنبية الأخرى، في موقع
متقدم مناهض عالميا، وهذا ما يفتح
المجال لأفلام أخرى في قادم الأيام، لعل
وتسمى تصايا الأفلام العربية الأخرى
بهذه الندوى المحبة.

♦ كاتب أدبي

yahqaisi@gmail.com



PARADISE NOW
A FILM BY HANY ABU-ANWA

من عناصر المقاومة التي تنظم العمليات
الاستشهادية، حتى لا يقع تحت المسؤولية
والدم، ويجهتد المخرج أيضا في وصف
الحلطات والمخططات التي تسبق
التحضير للعمليات، وكيف يتم تجهيز
الشباب بالمقتضرات، وأرسالها إلى تل
أبيب من أجل القيام بالعملية، وبالنسبة
فإن سرد الأحداث هنا، قد يفسد متعة
المشاهدة، ولهذا أود الإشارة إلى عنصر
التردد الذي صاحب المقتضين، بحيث بدوا
لنا غير مقتنعين، وأنهم والقمان تمت
تأثيرات أخرى، أي أن العقيدة القتالية
كانت ضعيفة، وهذا أمر مثاف للواقع، فمن
ينذهب لتفجير نفسه، لا بد أن يكون قد
وصل مرحلة اللاعودة، والافتقار التام، أما
مسألة انتظار ملكين من ملائكة الله لهما
فور تفجير نفسيهما، فقد بدا مشهد جمال
وهو يشرح لهما هذا الأمر ضعيفا ومثيرا
للاستهجان، أما مشهد نهاب سعيد وخالد
إلى تل أبيب بسيارة أحد الأجانب فقد بدا
أيضا غير مقنع، والشهد الخاص بتفجير
سعيد لنفسه في حافلة مملوءة بالجنودين
والجنودات الإسرائيليين فقد بدا أيضا
غريبا، فهاذا يفعل فلسطيني ببذلة سوداء

ما يريد المولى الإسرائيلي للفيلم، على
أنه كان بإمكان المخرج أن يجد بسهولة
مثلة فلسطينية تقوم بهذا الدور بكل
اقتدار، إلا إذا سلمنا أنه كان من الصعب أن
يجد ممثلة تقبل بقبلة شبيهة أخوية شيمية
في مشهد مرتبط.

سعيد وخالد وصلا مرحلة من الاحباط
والثلا أمل بعد خلافهما مع صاحب العمل،
وليس هذا الأمر هو الذي قادهما إلى أن
يجندا نفسيهما لمصالح «كاتب التحرير
والمقاومة» ليقوما بعملية لتفجير
نفسيهما، بل عوامل متعددة، لكنها لم
تكن مقنعة تماما للمشاهد، فسعيد مثلا
ابن لعمل أو متعاون مع الاحتلال تمت
تصفيته، وهو يعاني من ماضي والده،
وسمعه التي تطارد ليل نهار، وخالد
يعترف بأنه لا توجد وسيلة أخرى أو خيار
غير تفجير جسده وقتل المحتلين في عصر
دارهم، أما جمال «الممثل عامر هليل» فهو
العقل المدبر للعملية وأحد قادة المقاومة
السرية التي تقنع خالد وسعيد بالتهاب
إلى الجنة، رغم أن الخطاب الديني كان
ضعيفا في الفيلم، فمن الواضح أن
المخرج لم يرد أن يشير إلى جهة محددة

ثم تقاطع الخطابات في رواية الحديقة السرية لحمد القيسي، ثم المكان في ذاكرة عرار الشعرية، ثم أحمد المصلح نافذاً.

وقد جاءت القراءات النقدية لتقف على جملة من الأفكار والطروحات والقضايا، والكتب النقدية والإبداعية، والناويين التي وقعت هذه القراءات عليها هي: هاشم غرايبة وتجربة الخزائن، ذكريات رسمي أبي علي من عمان، مشاهدات سردية في كتاب رائحة التمر حنة لرشاد أبي شاور، سيرة الناقد السينمائي حسان أبي غنيمه أيام صباه، رسائل نازك الملائكة إلى عيسى التاوري.

كما وقعت هذه القراءات النقدية عند كتاب ذاكرة الواقع وفضاء المتخيل الأدبي، وتناولت رؤية نقدية لأعمال نهج محفوظ، أما العنوان الأخير في هذه القراءات فكان: نهافت النقد في كتاب نقاد الأدب في الأردن وفلسطين.

في البحث الأول من هذا الكتاب يشير المؤلف إلى أن قصة حب مجوسية هي الرواية الثانية للروائي عبد الرحمن منيف، وقد صدرت في طبعها الأولى عن دار العودة في بيروت عام ١٩٧٤، وهي أصغر روايات منيف مساحة، إذ تقع في مائة وإثنا وثلاثين صفحة من القطع المتوسط، كما أنها الرواية الوحيدة التي تمردت على الموضوع الذي يسيطر على أعمال منيف الروائية، وهو موضوع التغير في المجتمع العربي، وبخاصة من الناحية السياسية، فقد تناولت الرواية موضوعاً إنسانياً يتركز حول علاقة تقرب من المحرمات بين رجل وامرأة.

وعندما يتناول الدكتور القواسمة رواية زيتون الشوارع لإبراهيم نصر الله بالبحث والدراسة، فإنه لا يرى في هذه الرواية «غير حرص على التكنيك، وتعتمد الشعر بمعزل عن العناصر الروائية» ويتبنون الشوارع كما يرى القواسمة رواية «تمسح فضية إنسانية عظيمة، في حكاية سقيمة، ولا تحافظ على الانتظام في تركيبها وبنيتها، ولكن فيها العوامل المشوشة على المستويات النفسية للشخصيات ووجهات نظرهم، فضلاً عن المستويات اللغوية».

وفي تناوله لرواية الحديقة السرية لحمد القيسي يذهب القواسمة إلى أن عالم هذه الرواية يقوم على علاقة غرامية بين رجل وامرأة، وفي هذا العالم تتزاحم الأماكن، وتتمدد الفئات المشقية، وتتوزع على مطارات العالم ومواصله. إنها علاقة تأبى أن تستقر ملوياً في مكان ما، فهناك الأماكن: بغداد، عمان، الرصيفة، لندن، واشنطن، الدار البيضاء، أديس أبابا... إلخ.

وعند حديثه عن «المكان» في ذاكرة عرار الشعرية فإن القواسمة يخلص إلى أن المكان العراري لم يكن منفصلاً عن الزمن الذي عاش فيه عرار في منتصف القرن العشرين، كما لم يكن منفصلاً عن الزمن الماضي الذي عاش فيه أجدادنا العرب شعراء وحكاماً، وكذلك عن الزمن الإنساني بشكل عام، وقد تجلّى ذلك بثلث الفئات المشقية، وتتوزع على أطراف، والدفاع عن الحرية والعدل. لقد جاء المكان العراري مرتبطاً بالتاريخ، لهذا يسهل القول: إن عراراً كان وفيّاً للتاريخ من خلال إعلائه الجغرافيا، فجاء شعره ذا نزعة إنسانية تمجد الإنسان وتكره الظلم في كل مكان، وبطبيعة الحال يوجد في هذا الكتاب أبحاث وقراءات أخرى تستحق النظر ومعاودة القراءة، لذلك فإن جملة القول: إن كتاب «تجليات التجربة»: أبحاث وقراءات في الأدب والفن، مؤلفه الدكتور محمد القواسمة يقف على تجارب إبداعية ونقدية مهمة لها صداها في الأدب والإبداع والثقافة العربية.



■ إصدار:
د. أحمد التميمي

«تجليات التجربة»

للدكتور «محمد القواسمة»

عن مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع في عمان، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «تجليات التجربة: أبحاث وقراءات في الأدب والنقد» مؤلفه الدكتور محمد عبد الله القواسمة.

يقع الكتاب في (١٢٤) صفحة، ويضم قسمين: القسم الأول للأبحاث، والثاني للقراءات النقدية. أما الأبحاث التي وردت في القسم الأول فهي: المروي لهم في قصة حب مجوسية لعبد الرحمن منيف، ثم الاختزال والاعتزال في رواية زيتون الشوارع لإبراهيم نصر الله،

عباس، جمال ناجي، حزامة حبابي، خليل السواحري، د. رفقة دودين، د. رزان إبراهيم، سامية عطموط، سعود قبيلات، د. شكري الماضي، طاهر الميوان، فخري قنوار، فيصل حوراني، ليلى الأطرش، محمود شقير، مي صايغ، يوسف شمعة، ويحيى يخلف.

وإذا كان من المستحسن أن نترك صاحبة الحوارات، نتحدث عن الجهد الذي بذلته في إجراء هذه الحوارات، فإن مثل هذا الأمر نجده في المقدمة التي تصدرت الكتاب.

تقول صاحبة هذا الكتاب: يعتبر هذا الكتاب وثيقة أدبية تهم كل متخصص في المجال الأدبي والإبداعي، فهو حصيلة سلسلة من الحوارات المختارة التي أجريتها خلال الفترة الممتدة بين الأعوام 1997 و2005 مع كوكبة من المبدعين والمبدعات في الأردن وفلسطين.

وتقول: لقد أخذت في هذه الحوارات وقتاً ليس بقليل من البحث والتحقيق، والاطلاع على ما أنجزه هؤلاء المحاورون، من كتابات القصص القصيرة، والرواية، والنقد، والسيرة الذاتية قبل الالتقاء بهم، حتى يكون الحوار مع أحدهم شاملاً ومن داخل النص. وتضيف: هؤلاء المبدعون والمبدعات ينتمون إلى أجيال مختلفة، وهو ما أدى إلى تباين في تجاربهم، وفي طريقة تبصيرهم عن هذه التجارب، وفي هذه الحوارات حاولت فتح باب التساؤلات حول قضايا ثقافية ونقدية وأدبية متداولة في راهنا الثقافي العربي، مثل صلاحية المدارس النقدية العالمية كالبنيوية، والتفكيكية وكيفية تطبيقها على النصوص الأدبية، ومدى إمكانية إيجاد نظرية أدبية عربية مستقلة عن النظرية الغربية، وكما تطرقت إلى الحداثة ودورها في النص، وطرحنا تساؤلات حول المصطلحات الرائجة مثل «الأدب النسوي». فقد تطرقت أيضاً إلى المسجل الدائر حول جنسوية الأدب وتجنيسه، ولم يغب عن البال دور النقد الأكاديمي في الحركة النقدية المحلية والعربية.



«ذاكرة الينابيع»

لـ «عزيزة علي»

أما الدكتور يوسف بكار فقد ذهب إلى أن هذا الكتاب مهم ومفيد من ناحيتين: الأولى أنه ينم من خلال أسئلة صاحبه عن معاورة وأمية للأجناس الإبداعية المختلفة وامتداداتها وتطوراتها، لا عند من حاورتهم حسبه وإنما على امتداد الوطن العربي وخارجه كذلك، ناهيك عن معرفتها الدقيقة بأعمال المحاورين الإبداعية وقراءتها العميقة لها، وبمجالات نشاطاتهم ووظائفهم المختلفة واهتماماتهم الفكرية. والثانية أنه يكشف عن آراء ومفاهيم نقدية للمبدعين النقاد، قد يكون بعضها جديلاً، وعن مدى اطلاعهم وتطورهم ونضجهم، ويزيح اللثام عن جوانب من الحيوات الفنية لكتاب القصة والرواية، من حيث النشأة والتجريب والتطور.

ويضيف بكار: لقد أحسنت عزيزة علي صنماً بأن جمعت شتات هذه الحوارات في هذا الكتاب القيم، الذي يلقى ضوئاً آخر على جوانب من الإبداع الأدبي والنقدي في الأردن وفلسطين.

ومن الجدير بالذكر أن الغلاف الخلفي للكتاب قد حمل كلمة للدكتور صالح أبو أصيب أشار فيها إلى أن الحديث الصحفي واحد من فنون الكتابة التي لا تستغني عنها جريدة أو مجلة، وإلى أن هذه الحوارات تقدم فرصة لمطالعة القارئ على رؤية الكاتبة الباخية لقضايا قد لا يهتم بها في كتاباته، فهي حوارات جادة تشكل جزءاً من ذاكرتنا الثقافية.

بدعم من وزارة الثقافة، ومن دار الشروق للنشر والتوزيع، ضمن منشوراتها لعام 2006، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «ذاكرة الينابيع، حوارات في الثقافة والأدب» لعزيزة علي.

يقع الكتاب في 378 صفحة، ويضم مقدمتين: الأولى للمؤلفة نفسها، والمقدمة الثانية كتبها الدكتور يوسف بكار، أستاذ النقد الأدبي بجامعة اليرموك. كما يضم الكتاب ثمانية عشر حواراً أجرتها الباحثة مع أكاديميين، ومثقفين، ومبدعين، هم: د. إبراهيم السعافين، د. إحسان

ويذهب المؤلف في مقدمة هذا الكتاب إلى أن هذه القراءات لا تدعي بأنها تستند إلى منهجية نقدية محددة، وإنما تحاول المنطقة الوسطى للشعر، واستطاق النص من حيث هو إشارة وجود لما هو متخيل وموجود.

ويالانقال إلى القراءات النقدية التي وردت في هذا الكتاب، فإن الخطيب يذهب إلى أن النص الشعري يستند «على فعالية المفردة، من حيث هو فعل مواز لكل إنشائات الكلام، منذ أن تضاف المفردة في حركاتها وسكناتها إلى جاراتها، في محاولة للتشكيل لطيف متخيل يتوأم مع ما يختفي وراء الذات».

ويضيف المؤلف قائلاً: «إن ماهية الكشف الشعري تتمثل عند عبد الله رضوان في خلق اتجاهات جديدة لحركة المفردة، فهو يذكرها ويؤنها حسب مقتضى الحال، ومروراً بذلك كله إلى إحساسه العميق بالتمازج الغريب بين المفردات كأداة توصيل».

ويقول: «هكذا يرصد عبد الله رضوان خلق المفردة التي لا تتسلم بمهولة إلا لمن عَزَّ أوجاعها وإنشائها وترجاتها وانقباضها وبسطها، مثل الصوفي الذي يرقى في خلواته إلى لحظة الكشف أو لحظة التماهي».

وفي حديثه عن ديوان «شهقة الطين» يذهب المؤلف إلى أن قصائد «شهقة الطين» يتحدث عن عوالم شعرية مصمولة على التماس، والرغبة في استقصاء المشهد المبطون في تقلبات الزمن.

ويذهب المؤلف إلى أن قصائد «شهقة الطين» تتسم بالعصف بالمكان والذاكرة: المكان بمفرداته الكائنة والمتأصلة بفضاءات النص المختلفة، والذاكرة المحمولة على أجنحته.

وعند حديثه عن ديوان «كتاب الرماد»، يذهب المؤلف إلى أن الشاعر يتجرد من الأنا، ويكتفي بتصوير حالات العشق المبطون في الذاكرة لجهة اتصالها بالتمسحات، ما يبرز فطرة النص على توثيق التاريخ الجديد الذي تكتبه الأنا الجممية.

وحين يقف مؤلف هذا الكتاب على ديوان «عروس الشمال»، فإنه يقول: إذا كانت الأصوات الشعرية تستند إلى البنية الإيقاعية، فإنها تستند في ديوان «عروس الشمال» إلى حالة الانفتاح اللغوي.

ويضيف: تشتمل قصائد الديوان على الصوت، صوت الحلم الأول القابل للتأويل.

ويؤمن المؤلف في في آخر كتابه بأن قراءاته لأعمال عبد الله رضوان الشعرية لم تكن سوى رؤية ذاتية وتأملات خاصة، لذلك يقول: بعيداً عن الذهنية المسبقة في التعامل مع النصوص، وجدت نفسي معاملة بمائلة النص الشعري الذي عاشته في منامه وحلمه وصمعه... وبدأ لي من خلال هذه المعاشية، أو الضيافة إمكانية أن أمارس معه كل طقوس القوة والضعف، وطقوس الفرح والحزن، وطقوس الغياب والحضور، وطقوس الحياة والموت.

ويضيف بأنه لم يستند في كتابه هذا على مرجع ما، ولم يعتمد على مقارنة نصوص عبد الله رضوان الشعرية مع نصوص لشعراء آخرين، وذلك لثقتته بأن تجربة رضوان الشعرية قد أوفت بالفرض المنشود، وأتاحت له هذه الفرصة؟



«مفرد في غمام السفر»

لـ أحمد الخطيب

ضمن منشورات عام ٢٠٠٦ صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «مفرد في غمام السفر: النص الشعري والنص الغائب... قراءات في تجربة عبد الله رضوان الشعرية» مؤلفه أحمد الخطيب.

يقع الكتاب في (١٨٥) صفحة، ويضم عدداً من العناوين التي تناولت بالبحث والدراسة والتحليل كثيراً من المجموعات الشعرية الخاصة ببعد الله رضوان، والتي تمثل مجموعها مسيرته الشعرية.

فهو يحاول أن يرى بعين المبدع أسباب التيه والضعف والضياع التي باتت تمرّي أمته، لذلك نجده يتألم على حال الأمة، ويبيكي ما وصلت إليه، وهو بهذا المعنى لا ينظر للـ(أنا) إلا بعين الـ(نحن). ولا يبصر الكرامة الفردية إلا من خلال الجمعية:

«لنا.. ما يقول الورد للكأس

لنا الحياة على أرضنا

أو موت على الأتقاض

لنا ما لم يدركه المترفون من معنى التراب

لنا قبر أو عش نملة على من قصور الكذبة الكبرى

عرب ولا خجل

لنا ما لثقت به روماً بعد الحريق» ص ٤١.

والشاعر إذ يعود إلى التاريخ، فإنه يحرص على أن ما في الحاضر من شبه بالتاريخ، فإنه يحرص على أن يرى ما في الحاضر من شبه بالتاريخ وما بالتاريخ من شبه بالحاضر، وهو بهذا التقلل ما بين الماضي والحاضر يحاول أن يبعث برسالتين، الأولى: أن الأسباب التي أضعفت الأمة في الماضي تعود إلى الواجهة من جديد بصورة قريبة من صورتها الهميدة وأن اختلف الزمان. والثانية: التذكير بأن الأمة يمكن أن تتجاوز لحظات ضعفها الراهنة، كما حدث وأن تغلبت على كثير من أسباب ضعفها في الماضي.

لذلك نجد الشاعر، ومن خلال قصيدته التي حملت عنوان «كتابة بالأبيض» يحاول أن يوضح التوجهات الفكرية والرؤية لأشعاره:

«هي ليست قصيدة

بل خروج على النص

أو ممزة الوصل بين ما كان وما يكون

هي الهمس في أذن الفضيحة

مثل قلم في يد الأخرس

أو جرس في عنق الراعي

بينما العالم

قطيع أطرش» ص ٤٧

هكذا يعلن الشاعر التزامه تجاه قضايا، ويدفع بأن تكون القصيدة وسيلة من وسائل الاحتجاج على الضعف والخوف، وهو إذ يفعل ذلك فإنه يعي ضرورة التقيد بشروط الفن الشعري، من حيث إيقاعاته وصوره الفنية المبتكرة.

«فلنحيا إذن

تحت كل شمس

ليستأقلم رطب الوقت

ضوءاً على خيال

يرف كشاهدة على الرفات» ص ١٠٥

والشاعر إذ يتحدث عن المدينة العربية فإنه يتحدث منها كجرس برن في أذن القطيع.



«كسقوط نقابة»

لـ«أحمد شمام»

من دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع في دمشق
صدر ديوان جديد بعنوان «كسقوط نقابة» للشاعر
أحمد شمام.

يتبع الديوان في (١١٠) صفحات، ويضم مجموعة من القصائد، مثل: بطاقات غير صالحة، هزائم، موامش نفة مهزومة، يحدث الآن، حديث الغائب، قراءة في دفتر الشمس، وغيرها.

الشاعر في هذا الديوان لا يبتعد عن قضايا العربية،

منطقة مغلوبة

في مبادرة تبدو لافتة للانتباه، أطلق أحد منيحي القنوات الفضائية تمييزاً شديداً للالتباس على (فنانة) استعراضية شهيرة في العالم العربي، واعتبرها فنانة شعبية كبيرة، منطلقاً في مبادرته هذه من الخطوة الجماهيرية التي نالتها فنانتنا تلك، واعتبر أن ما تنتجه من (فن)، يشكل في حد ذاته نقلة كبيرة في واقع الفن الاستعراضى العربى.

ولن لا يعرفون معنى الاستعراض في الفن عربياً، يمكن توضيح هذه البلاغة الجديدة، والقول انه نوع من تورية، تتخفى وراءها الوان من تدجين جسد المرأة. والرجل أحياناً، لتظهر المرأة / الفنانة في هذا السياق، متناسبة مع الوضع القانوني الجنائى الذي يتيح لها الكشف من بعض مناطق جسدها أمام الجمهور، او يمنحها ساحة الحركة بحرية جسدية محددة، لتتيح لها تقديم هذا الجسد، في سياق مثير.

ولأن التعامل مع الجسد في جغرافيا تنتصب في منطقتها الثقافى الى قوانين اجتماعية وتشريعات دينية صارمة، لا تتيح المحظورات في التعامل مع الجسد، وتعتبر الكشف عن أجزاء منه عند المرأة والرجل حراماً، فقد تم الاحتياط على هذه المنطقة الملفومة، بوسائل، تذكرنا بمنطق الاحتيال الذي يسود المجتمعات المضطربة، في تعاملها مع مخططيها.

والفنانة التي اكتسبت صفة الفنانة الشعبية بمبادرة المنيع الفضائى، حققت (شعبيتها) من خلال اختراقها لبعض المناطق المحرمة الجارية في قوانين ومواضعات الفكرة السائدة عن الجسد في عالمنا العربى، وبالتالي شكلت في الثقافة الشعبية، إن جاز لنا هنا ان نستخدم هذا المصطلح، قوة حضور تتفوق على قوة حضور بعض الناسة والفنوف، وتمكنت من الاستفادة القصوى من قوانين التحريم التي تفرض قيوداً على التعامل مع جسد المرأة بحرية، بل انها اخترقتها، وانتشرت صورها وأغانيها المثيرة للغرائز وأخبارها التي تتحدث عن علاقاتها الفرامية، وأخبار ما يتحملها الواقفون تحت وطأة الصورة التي نسجتها حول نفسها من اكلاف مادية ونفسية، بحيث تتركز كظاهرة مختلفة، ومتطرفة في تجاوزها للمحرمات في الوعي الجمعي العربى، عما هو سائد في التعامل مع الجسد، وهو ما دفع بالمنيع الفضائى للانتباه الى ذلك، وإقرانه بشعبوية هذه الفنانة.

لقد تعاملت الثقافة العربية فيما معنى مع الجسد بحذر، وإن بادر بعض المثقفين من عصور ماضية كالعصر العباسى او الاندلسى الى تخليط هذه (الجنة) في بعض منتجاتهم الثقافية في الشعر والنثر، لكن تلك المبادرات ظلت مرهونة بمواضعات التشريع الدينى في التعامل مع جسد المرأة واعتباره عورة، وسكن تلك الكتابات حذر ورصانة، يحتاجان وحسبهما لدراسة قوانين المجتمعات وتطورها في تلك الحقبة.

اما اليوم فإن التسمية التي أطلقت على تلك (الفنانة الشعبية) تحت باظلة عريضة هي الاستعراض الفنى، تخترق التابو الذي ظل محرماً، وبقي حياً وملتبساً طيلة قرون من البحث عن الذات العربية، وهو ما يدمونا الى قراءة جديدة تكشف ما تتعرض له المفاهيم في ثقافتنا، خاصة تلك التي بدأت تتحلل من القوانين والتشريعات التي تقول ان (جسد المرأة عورة)، وهل هذه الاختراقات في تابو الجسد، تشكل نمط وعي سيقلب طاولة القيم رأساً على عقب بعد قليل، ليصبح (استعراض الجسد) نوعاً من الفنون التي تحظى بها او يحظى بها فنانون لا يمتلكون اي مواصفات فنية، سوى جراتهم في تقديم ما يثير الغرائز عن طريق الجسد ومشتقاته.



